

瓦格纳寓言

The Fable of Richard Wagner

[爱] 萧伯纳 著



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS
广西师范大学出版社

对于大多数中国读者来说，提起萧伯纳，众人皆知其为爱尔兰著名文学家，事实上，萧伯纳不仅有其传世的文学作品，而且他还是爱尔兰19世纪后30年里重要的音乐评论家。相信本书的出版，能够让熟悉萧伯纳的读者充分感受到他的音乐评论的才华，同时也可以领略瓦格纳的歌剧《尼贝龙根的指环》的风彩！



ISBN 7-5633-3753-9/J
定价：14.80元



瓦格纳寓言

[爱] 萧伯纳 著

广西师范大学出版社

·桂林·

本书经由中国台湾高谈
文化事业有限公司授权发行
著作权合同登记图字:20 - 2002 - 047 号

图书在版编目(CIP)数据

瓦格纳寓言/(英)萧伯纳著;曾文英等译.
—桂林:广西师范大学出版社,2002.12
(贝贝特艺术广场·音乐文化书系)
ISBN 7 - 5633 - 3753 - 9

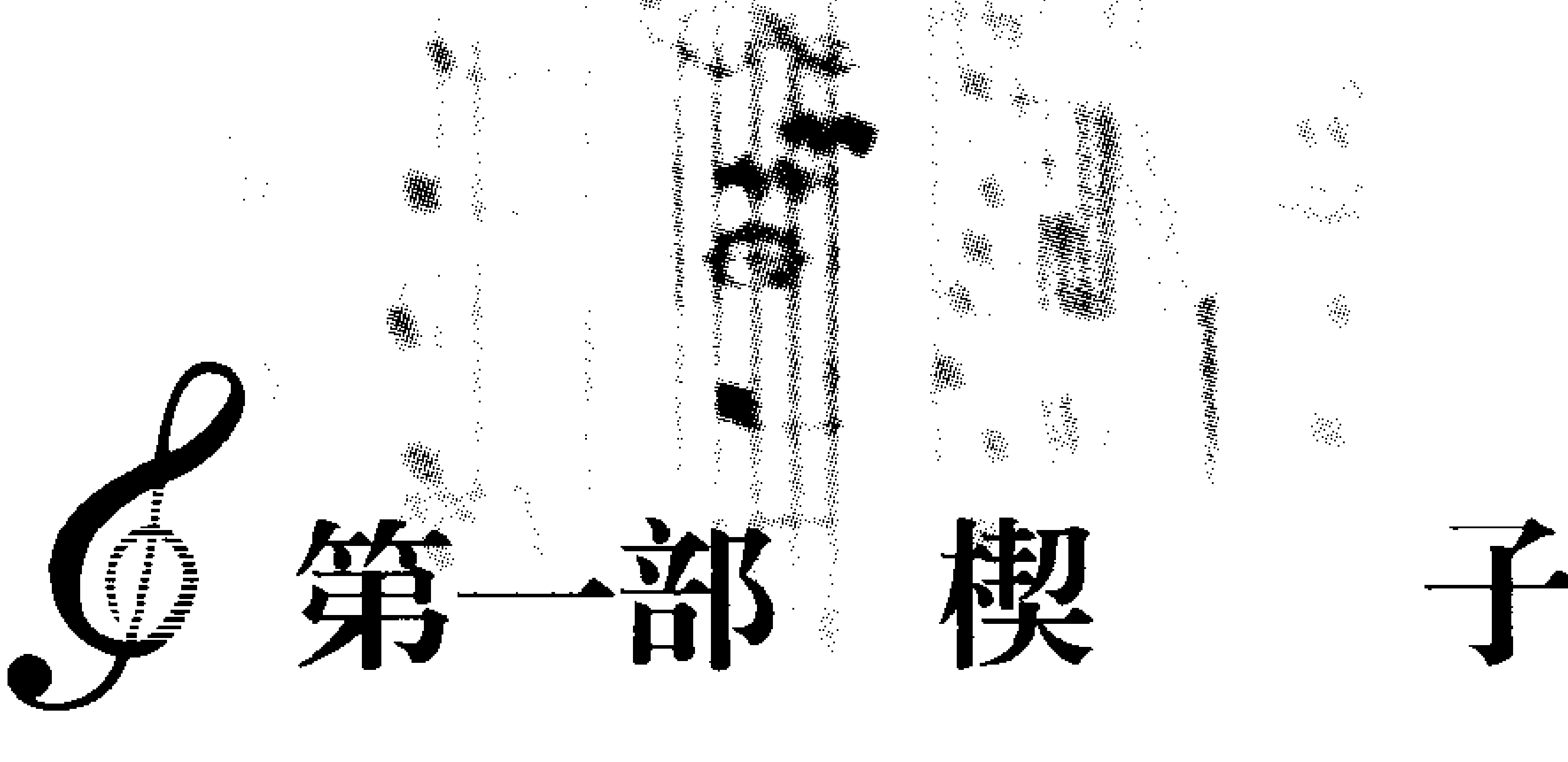
Ⅰ.瓦… Ⅱ.①萧…②曾… Ⅲ.瓦格纳,W.R.
(1813 ~ 1883) - 歌剧 - 作品 - 艺术评论
Ⅳ.J617.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 090405 号

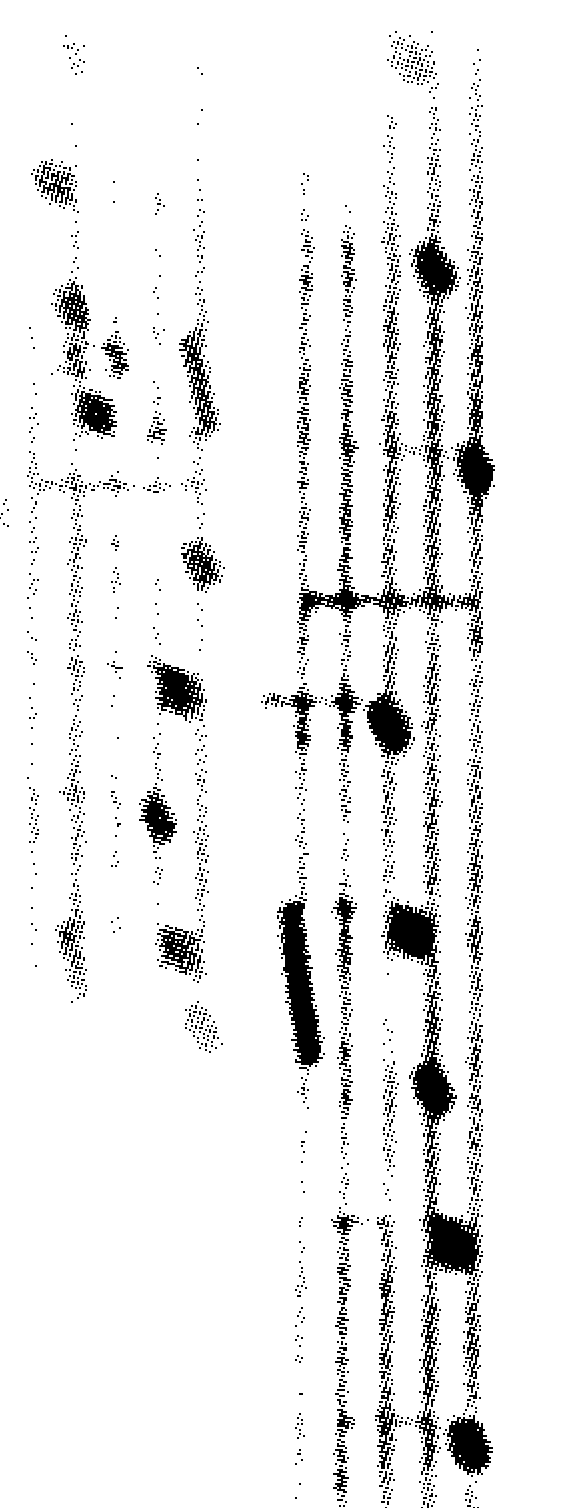
广西师范大学出版社出版发行
(桂林市育才路 15 号　邮政编码:541004
网址:www.bbtpress.com)
出版人:萧启明
全国新华书店经销
发行热线:010 - 64284815
深圳大公印刷有限公司
(南山区南油大道东华园五栋　邮政编码:518054)
开本:965mm × 1 270mm　1/32
印张:5.75　字数:100 千字
2002 年 12 月第 1 版　2002 年 12 月第 1 次印刷
定价:14.80 元

目　录





第一部 楔　子



大文豪萧伯纳用文学家优雅的笔、音乐家敏锐的心、哲学家犀利的眼，印证了瓦格纳在创作《尼贝龙根的指环》时的人生观、政治观及音乐与戏剧的美学观，不仅为世人解析了瓦格纳的思想奥秘，更为这部作品留下了不朽而精辟的真知灼见。

中文版序



音乐的生命不在浮华商业剧场的成功上，而是在乡间业余平民的钢琴上。

——萧伯纳《瓦格纳寓言》

提起萧伯纳（George Bernard Shaw，1856~1950），众人皆知他是19世纪末、20世纪前半叶重要的英国文学家。其最为国人熟知的作品应为《皮格马利翁》（*Pygmalion*，1913/1914）。这部作品为国人所知，则经过了一个迂回的过程。虽然早在30年代该作品在欧洲已先后三度被拍成电影，但是它之所以在20世纪后半叶为世人所知，首先是得力于百老汇的音乐剧《窈窕淑女》（*My fair Lady*，1956），该音乐剧被改编成同名电影（1963）后，在英语语系以外的国家很受欢迎。通过电影，国人的脑海里留下了一位不苟言笑的语言学家和一位由丑小鸭变成天鹅的美丽的卖花女的爱情故事。至于萧伯纳的其他文学作品，就较少为国人所知了。

事实上，萧伯纳不仅以其文学作品传世，他更是英国19世纪最后三十年里重要的音乐评论家。萧伯纳出生于爱

尔兰都柏林的一个音乐家庭,父亲是伸缩号手,母亲是声乐家,他从小在充满音乐的环境中长大,很早就接触到了歌剧,也曾学习声乐,并曾立志要成为男中音歌唱家。莫扎特是其一生里最崇拜的作曲家,尤其是《唐·乔凡尼》(*Don Giouanni*)更不时被萧伯纳拿来与他人作品相比较,仿佛是歌剧之源,这在《瓦格纳寓言》一书中,亦不时可见。

1876年,萧伯纳二十岁,离乡背井来到伦敦,也从此开始了他的音乐评论生涯。由于他对音乐感觉敏锐、文字流畅精练,不仅有自己的见地,而且不要弄专有名词也能明确表达对所评论音乐内容的看法,所以在很短的时间内,萧伯纳就已独树一帜,成为伦敦举"笔"轻重的乐评家了。在《瓦格纳寓言》的最后,萧伯纳亦曾自我解嘲地写着:"我本人看过非常多的专业性、商业性的艺术表演,可说经验丰富,大部分人没办法负担这些费用(我之所以看了这么多,原因是早年我得靠写评论糊口)……"(见一百七十六页《没有瓦格纳的瓦格纳主义》)他的乐评文章在他生前及死后,分别以不同的方式集结出版,为当时的英国音乐环境留下了见证。其中,于1898年首次出版的《瓦格纳寓言——揭开〈尼贝龙根的指环〉的面纱》(*The Perfect Wagnerite.A Commentary on the Nibelung's Ring*)从独特的角度探讨瓦格纳的著名巨作,可称为乐评中的精品。

今天提到瓦格纳(Richard Wagner,1813~1883),许多人都会将他和纳粹联想在一起。然而,稍加留意即可发现,

瓦格纳去世时，纳粹还不知在哪里。因为瓦格纳是希特勒的偶像，其作品被犹太人全面拒绝的现象固然是瓦格纳的不幸，却也反映出瓦格纳不仅对其后的音乐和歌剧有重要影响，而且在 19 世纪末、20 世纪初的欧洲文化发展中，如文学、绘画等等，也有不容忽视的地位。

无论是在音乐生涯还是在私生活上，瓦格纳的一生都可说是起起落落，多彩多姿，他最引人注目的歌剧创作应属需要演出四晚的《尼贝龙根的指环》(*Der Ring des Nibelungen*，一般习以 *Ring*，《指环》简称之)。该作品由开始构思至完成首演，前后历经二十余年。这二十余年亦是瓦格纳生命里最动荡的时期。1876 年 8 月 13 日，拜鲁伊特音乐节首次运作，以搬演全本《指环》揭幕，瓦格纳一生的理想终于实现了，也写下了歌剧史上空前的一页。

1898 年，萧伯纳以英国读者为对象所写的《瓦格纳寓言》初版发行，此时距离《指环》全剧首演不过二十二年。瓦格纳辞世虽已有十五年，但是，当时的欧洲文艺界，无论好恶，都还沉浸在瓦格纳刮起的旋风里。在如此氛围中，萧伯纳却能以其个人的敏锐观察，结合《指环》的特殊创作过程以及瓦格纳的人生经历，自欧洲 19 世纪中叶社会的变动、资本主义、马克思主义以及革命风潮等等社会背景出发，诠释《指环》的剧情变化及剧中人物，揭开作品的神话面纱，回归现实社会。以全书的前半部为例，表面看来，似乎仅止于叙述剧情，但是萧伯纳的叙述方式清楚地展现了他



的社会关怀及思考。也惟有他能将《莱茵黄金》里各家争相夺取指环的剧情和资本主义社会的状况相结合，铺陈出惊人的诠释。读者不妨先自行读读《莱茵黄金》剧本，再看看萧伯纳的说法，就可对萧伯纳的思路一窥端倪。

虽然书中充满了对社会主义的思考，萧伯纳依旧清楚地呈现了他个人对歌剧的理解：音乐是歌剧的中心。字里行间，萧伯纳展露了个人的音乐认识，也毫不保留地呈现了他个人对19世纪多位歌剧大师的褒贬。必须一提的是，在萧伯纳成书的时代，人们对歌剧的研究和认识远不如今日，因此萧伯纳的个人好恶，并不能反映这些大师在歌剧史上的地位。然而，值得注意的是，他的出发点都是源自对音乐的讨论，若抛开个人好恶不论，实可从中看出萧伯纳之所以能在短时间内成为英国重要乐评人的原因所在。

萧伯纳写该书的另一个重要目的，无疑在于希望英国也能发展出类似的音乐文化。这一份关怀与期待，在第四版序言(1922)以及自《旧音乐与新音乐》以后的文章中清楚地显露出来。该书初版至今虽已过百年，《指环》的各种诠释更是层出不穷，但是萧伯纳在全书中所流露出的社会、文化与艺术关怀，虽是针对当时的英国而发，但证诸国内现状，依旧有许多值得借鉴及思考之处。这亦是编者与译者当初决定将本书译介予国人的出发点之一。

如前所述，本书虽是音乐评论，但萧伯纳文字的文学气息依然浓厚。也正因如此，翻译本书是对译者的一大考

验。两位译者林筱青和曾文英的译笔虽异，却各自以不同的方式反映出了萧伯纳的特殊风格：一语多关、嘲讽但不失关怀、谈音乐也涉及文化及其他艺术等等。为能让国内读者对相关的背景有基本认识，译者及编者加上了许多属于资讯式的注释，期能带给读者对当时整体文化的认识。基本上，注释若未注明，均出自译者或编者；少数萧伯纳原有的注脚，则特别注明为"萧伯纳注"。

中译本书名《瓦格纳寓言——揭开〈尼贝龙根的指环〉的面纱》并非原英文书名的直译，而是以原书名为出发点，就全书内容、萧伯纳之诉求，以及国内读者对瓦格纳和与其相关的复杂艺术文化背景的认识，做综合考虑后所得到的结果。希望能够借着书名的变奏，为读者提供阅读的方向。

阅读本书，不仅可将其当作对《指环》的简介，排除对该作的畏惧感，还可将其当作一部文学作品或文化评论来看待，在阅读的同时，若能引发读者与萧伯纳之间的对话，自行对音乐及文化进行思考，则更能体会萧伯纳于生前在每一版序言里的语重心长。

罗基敏

2000 年 7 月

伦敦至拜鲁伊特途中

初版序言

此书是针对瓦格纳重要作品《指环》所做的评论，希望能对那些抓不到瓦格纳音乐精髓，却又有满腔热情的瓦格纳迷们有些帮助。他们虽然无法理解沃坦进退两难的处境，但对若干颟顸之士的轻蔑态度不以为然，当这些人大肆批评沃坦所言净是些言不及义的荒谬事情时，他们甚至会气得火冒三丈。不过，就算以狗对主人般的忠诚来追随瓦格纳，至多也仅能碰触到少数基本概念，分享些粗浅的好恶、情感，但对于其他方面就只能崇拜仰望，却不知从何体会，这谈不上是瓦格纳主义(Wagnerism)。话说回来，若没有共同理念在大师与徒弟之间维系着，也就不可能会有什么持续的发展。很可惜，现在大家对于瓦格纳在1848年间革命思想的了解，在这些英美绅士音乐爱好者的教育或生活经验里，付之阙如。因为他们总是政治上的骑墙分子，而且几乎不和革命者往来。所以，早期将瓦格纳的数本小册子和散文翻译成英文的作品，都受限于不良翻译而沦为荒谬至极、扭曲原意的产物，完全不知所云。现在，我们终于有一个翻译版本，它不仅是诠释精辟的上乘译作，更跻身于优秀文学作品之列。原因并非是其译者阿斯顿·艾利斯(Ashton Ellis)的德文造诣比之前的

译者好，而是他知道如何掌握瓦格纳的精神与理念，这些是前人怎么也想不通的。

我对本书最大的期望，即希望能加入某些传统英国人最可能缺少的东西。就像当初瓦格纳与政治结缘一样，那些东西是我在音乐路上的偶拾与领悟，它不但使音乐成为我年轻岁月中所学最多的一门知识，远甚于其他的事物，也从此撒下了往后我对革命学派产生兴趣的政治种子。如此的结合在英国并不常见，至少到目前为止，我似乎是惟一同时能就音乐与政治加以深入探讨的人。因此，在音乐专业乐评和革命政治哲学著作之外，我仅在此大胆附上个人的浅见。

萧伯纳

于彼特福，亨德黑

1898 年

再版序言

此书再版的准备工作，是本人曾接受过的最出乎意外的文学任务。这本书初上市面之时，我曾大言不惭地劝出版商大量印行，甚至要超越有史以来连最乐观的瓦格纳迷都不敢冀望达到的销售量。后来事实证明，一年中平均每天都能卖出一本《瓦格纳寓言》，连星期天都算在内[星期天应是休业日，萧伯纳强调此点，表示销路很好]。因此，随着日出日落，再版是势在必行了。

除了一些文字用词方面的修改之外，其实我不认为此版有需要更动的地方。和过去一样，这本书引起的抗议不是针对书中所表达的主观意见，而是对其记录的事实。有些人无法忍受将他们心目中的英雄和叛乱中出名的反皇室分子联系在一起，无法接受他被警方"通缉"或撰写革命小册子，也无法接受他笔下所描述的阿尔伯里希统御的尼贝龙根竟是混乱、毫无规范的工业资本主义。后者因德国社会主义者恩格斯在19世纪中叶出版的《1844年的英国工人阶级》而在德国广为人知。这些人急着否认这些事实，并辩称我之所以将这些事和瓦格纳牵扯在一起的原因，完全是个人乖僻、无理的性格所致。我很抱歉冒犯了他们，而且我要向宽厚仁慈的出版商呼吁，请他们另行出版一本与

敝人拙作截然不同的瓦格纳传记，要描述他不仅是宫廷音乐家，拥有不容置疑的流行敏锐度与古典正统性，还是德累斯顿文艺圈内最最出类拔萃的支柱。我相信这样的作品必定能荣登畅销书排行榜，众多瓦格纳乐迷必定趋之若鹜，欢迎都来不及。

此书最招人异议的部分，在于我将《众神的黄昏》贬归为大歌剧，但我不想额外添加什么，也无意将之删去。这样的分类对我而言就是呈现事实，像德累斯顿的暴动和警方对瓦格纳的通缉一样清楚确凿。但我不会自欺欺人，假装每个人的判断力都足以理解这样的事实。喜欢大歌剧甚于严肃乐剧的人，自然不满我将一部标准大歌剧的地位排在一部标准的严肃乐剧之下。莎士比亚的爱好者也同样不服我把莎翁颇受欢迎的廉价剧本，如《皆大欢喜》[*As You Like It*，从朱生豪译名]即其中典型的代表作，置于真正的莎士比亚戏剧如《量罪记》[*Measure for Measure*，从朱生豪译名]之下。我是情不自禁。通俗戏剧和歌剧确实有其不可否认的优点，例如其迷人讨好的虚幻情节，但一位诗人对其周遭世界最深刻的看法和感触，却往往要比他所虚构出的最美丽但愚蠢的梦幻天堂重要许多。

很多英国的瓦格纳迷似乎仍然存着刻板的印象，认为瓦格纳是在年轻时代完成《黎恩济》，在中年时完成《汤豪泽》(*Tannhäuser*)及《洛亨格林》，《指环》则是写于晚年的。在此，我要再一次提醒他们，《指环》是瓦格纳在三十六岁

那年卷入政治动乱时的产物,整个剧本则在他四十岁时完成,当时音乐尚未写完,而离这部剧整个完成还有三十年。诺说《仙女》是表露瓦格纳对浪漫歌剧概念的第一个篇章,那么《指环》就是瓦格纳表达其政治哲学的首作。二十年后,瓦格纳为《指环》的第四部剧《众神的黄昏》加上了音乐,想要找回最初创作《指环》的立意:重振昔日为求自主而冒死抵抗的精神。这就好比想在如今已一片平和的圣杯神殿[意指瓦格纳最后一部作品《帕西法尔》]里,重建当年德累斯顿暴动时的革命气氛。任何对政治曾怀有热情,经历过其燃烧与消退的人,都知道这样的企图是不可能成功的。

萧伯纳

伦敦

1901 年

三版序言

1907年,《瓦格纳寓言》由我的友人齐格弗里德·崔毕许(Siegfried Trebitsch)翻译成德文[由S. Fischer公司出版]。在阅读他的译文手稿时,我才讶异地发现,当初在解释为何《众神的黄昏》和《指环》的整个哲学主题无法连贯时,对于自己何以只给予负面评论,并未说明得十分清楚,虽然这些批评平心而论是正确的。如之前所言,《指环》从初次构想到整个作品完成为止,中间相隔了二十五年,但若按照我之前的解释,会让读者误以为《众神的黄昏》的歌剧角色是因时间落差而产生的漠然或淡忘所造成的。如今事实非常清楚,不论这中间的二十五年间瓦格纳变了多少,他绝不会变得如此大意,更不会对自己的心血结晶如此漠不关心。因此我在德文版的初版新增了一章,说明现代资本主义秩序的演进实际上比瓦格纳剧中所描述的复杂许多,西欧的革命历史即是明证。所谓这段历史是指从1848年自由主义开花结果到1871年巴黎公社在困惑中尝试建立起当时颇受欢迎的"类"社会主义及军事化市政体系为止(即从瓦格纳开始《指环》的创作到完成拖延已久的《众神的黄昏》的谱曲为止)。

自1907年起,德文版已比原文的英文版完整详尽。经

过六年的拖延，关于这点，我不得不承认是因为自己俗务缠身的缘故，我终于将德文版新增的内容补于英文版之中，即一百四十四页至一百五十四页的部分。除此之外，本书和前面两版并无不同之处。

不时有人问我，他只是想知道《指环》的故事，为什么需要读一整本哲学论文。我要借此机会，就这个问题公开做个说明。就我所知，除非出于自愿，否则任何人都不必费神来读这本书，而费神的程度决定于个人是否有心去深入了解，至于究竟能深入多少，就得视个人本身的程度了。这点我非说不可。若要为拜鲁伊特最懒得动脑筋的观光客着想，《指环》的故事就必须依瓦格纳的音乐总谱来叙述，那些听不懂歌剧演员在唱什么的观众才有脉络可循。即使连一个小节都听不懂的人，也可依照舞台上各事件的发生顺序，将《指环》中叙述的情节连接起来，把登场演员和剧中人物的名字相互对应，了解每一幕场景，整理出结果以作为观赏《指环》的指南。不过，像这样机械式的剧情叙述，阻碍的效果反而大于协助。或许是因为剧本内容太长，或是瓦格纳直接处理音乐的手法太过强烈，或是相关主题一再出现，大家不是将之视为随便的一个简介，就是完全忽略掉瓦格纳所欲强调的许多重点。而剧情大纲过度华丽的叙述会导致喧宾夺主，掩盖住某些原来就非常清楚的主题。其实观众只要专心观赏，就不难发现剧中的主题不言而喻，很容易了然于心，至于这部分的音乐，量相对较少，质

也相对比较差一些。先看过简介的人通常只是坐在那儿等着看熊、龙或彩虹，或阿尔伯里希如何转变为一条蛇和一只蟾蜍，或神奇火、莱茵女儿的游泳特技，结果当期望中的精彩特效因为沃坦、弗丽卡、沃格琳德、大地之母埃尔达、阿尔伯里希和娄格这些在讨论所谓“剧情摘要”时未提及的东西而迟迟没有出现时，难免因什么都没等到而觉得失望、厌烦。

本书对于《指环》故事的叙述，完全依照瓦格纳音乐的重心。凡瓦格纳强调之处，我必详加讨论，并且分析他强调此处的原因。凡瓦格纳蜻蜓点水的地方，我也轻轻带过。《指环》中有很多主题从音乐的表面就可以看出，任何有眼睛、耳朵的观众都不可能忽略掉乐曲所代表的意义。不过，当然也有很多是隐含在瓦格纳的意识里，这一部分即我所谓的重心所在之处。它们不在总谱里，也没有表现在舞台上，它们是瓦格纳认为属于人类共同意识当中的一部分，也是我真正感兴趣的东西。对瓦格纳而言它们是再明显不过的了，对其他生活在现代资本主义社会文明里，接受过丰富知识洗礼，且曾经思考过人类历史和命运的人而言亦然，但这一层意识对很多人来说还是一片空白。他们虽然很容易被瓦格纳的乐曲和诗句的音乐特质所感动，但从来没有认真思考过人类的命运。他们从小在温室中长大，对于19世纪以来人类社会中黑暗面的深处，一概加以忽略，视而不见。显然没有任何一本简介、指南或乐曲主题对照

表,对了解这深层意义会有所帮助。这一点是我认为这本小小的书十五年来需要数度再版的主要原因,也是为什么我发现有必要在本版增加一章，谈的既非音乐也非诗句，而是欧洲历史。瓦格纳创作出这部杰作的灵感泉源,就是来自于那一大叠历史资料,而不只是四分音符或八分音符的豆芽。

萧伯纳

爱佑特,圣罗伦斯

1913 年

四版序言

自本书初版迄今，二十四年的洪流滔滔逝去，部分的水流还深染着血渍。就音乐而言，瓦格纳在今天世人的眼里，比亨德尔、巴赫、莫扎特和贝多芬还过时——这些大师已失去了时尚，不过，音乐却还在。然而，一代代的新作曲家总想一展身手，试试尤利西斯(Ulysses)的巨弓，瓦格纳的风尚也因而在屡试再试之下，成了褴褛的衣衫。最后，如同无力担负荷马史诗中英雄的艰巨任务一样，众人也觉得模仿的工程过于艰巨而难以完成，风潮就因此而烟消云散了。而英格兰呢，两百年的模仿并无可足以称道的成绩，但一时却不知从哪里冒出一群作曲家，发动了一个作曲技术革命，也许他们的革命太彻底了，以至指挥家在指挥的时候，即使发现了令人难以置信的刺耳声响，也不敢擅加改正，因为作曲家可能原意就要如此。指挥家再也找不到调性的记号了，因为年轻一辈的作曲家不再用调性写作，该升该降碰上了才记。我们可以想见，若是瓦格纳指挥晚期英国的音乐作品，他必然会绝望地大叫道："这可是音乐?"记得他的同侪看到《特里斯丹》(*Tristan und Isolde*)谱里的"错误关系"时，也有同样的反应。事实上，现代乐坛变革的蛛丝马迹，只要是实在而不是极端的实验性质，在《帕西法

尔》(*Parsifal*)中多半已隐然若现;容我再扯远一点,在巴赫作品里也已可略窥端倪。不过,第一个为新风潮的罪名背黑锅的,总是那个为新思想铺路的人。我自己也不能肯定瓦格纳影响了巴克斯(Bax,1833~1953)、爱尔兰(Ireland,1879~1962)、史考特(Cyril Scott)、霍斯特(Holst)、顾森斯(Goossens,1893~1962)、佛汉·威廉斯(Vaughan Williams,1872~1958)、布利居 (Frank Bridge,1879~1941)、鲍顿(Boughton)、霍布鲁克(Holbrooke)、豪尔斯(Howells,1892~198?)等(我能不查资料就记得这么多创作严肃、具有自我风格音乐的英国作曲家,真是不容易!),连海顿是不是影响过贝多芬,我都不太确定。在1855年伦敦音乐节指挥过伦敦爱乐乐团之后,瓦格纳恐怕也不能相信这样的事情会在英格兰发生。要是人家告诉他,在两年内,一个英国宝宝埃尔加(Elgar)将要诞生,将来要成为出色的作曲家,还要在欧洲的乐坛上名流青史,瓦格纳大概一定不相信。其实,类似的情况在莎士比亚时代就发生过,但大多数英国人的态度依旧是不关心,还可能根本不知道这件事情。

况且,我在本书中也提到,英国人也许对瓦格纳的作品不感兴趣。现在,若是我们想听《指环》、《帕西法尔》,没有人会想到拜鲁伊特,或引进德国演唱家到英国来。在英格兰,英国剧团这两部戏的演出水准,还远未超过瓦格纳在世时于拜鲁伊特亲身所闻,甚至在五十年前,泰晤士河南岸如老维剧院(Old Vic.),《汤豪泽》得到的青睐也好不

过《黑眼苏珊》(*Black-eyed Susan*)[为 Douglas William Jerrold (1803~1957)于 1829 年所写,1833 年老维剧院重新整修开幕时的开幕之作]。

我把拜鲁伊特节庆剧院形容成超现代剧场,但另一个改变使得我的叙述变得不合时尚了。拜鲁伊特的舞台为画景,并被一前台包围。但是,被框住的画景不再是最新流行的风尚。当查尔斯二世复辟登基,英格兰剧院随之恢复演出时,剧院引进了画景、前台和两层布幕,因此推翻了莎士比亚生前所属意的莎剧演出方式。两层布幕一为换幕之用,一为绿布幕作落幕之用,以便于幕间换景之时能将舞台遮住。莎剧因之而被分割得支离破碎,一剧分为数幕,剧本也常需改写,以配合"布幕"的设计;如此一来,演出常变得枯燥乏味,舞台也仅剩衬托巨星的功能了。

因此,华丽的舞台设计谋害了莎士比亚,埋葬了源自雅典的古希腊戏剧传统,宠坏了歌剧,让它吃着华丽舞台的奶水长大,话剧的演出形式也因之而改变了。瓦格纳别无选择,只能奉之为圭臬。不过,当瓦格纳在构思《指环》的演出和设计舞台之时,他亟欲研究出一种机械结构,能让他顺利换景更幕,演出无须中断,也免得观众在长达一刻钟的时间里呆望着布幕,或是挤出座位到一旁抽烟喝酒打发时间。其中一个方法是用蒸汽做成大幕,发出雾状气体笼罩舞台,让整个剧院闻起来就像是洗衣间一样。但也得力于此,《莱茵黄金》的演出并无中断,不必分成三段,也省了冗长的换幕气力。

我们得承认，拜鲁伊特舞台之华丽已然登峰造极，换景机械的功能亦不能更好。不过，虽然目睹了它最佳的状况，但新近受到瓦格纳的影响，我必须承认，每次欣赏《指环》，我总还是喜欢坐在包厢后面，舒服地躺在两把椅子上，双脚抬高，只听不看。事实上，如果一个人想像力不足，得靠昂贵的布景来帮助他看戏，他就省了吧，他若真没有想像力，也不会去看戏。瓦格纳费心地设计拜鲁伊特剧院，实际上那些华丽的道具都可以不要。

瓦格纳自己没想得这么深，所以他还是让华丽的视觉主导《指环》的舞台设计。如今，要拜鲁伊特抛弃瓦格纳的传统，与要求法兰西剧院丢掉莫里哀一样，都会让人觉得不可思议。只是，我现在得说，这个传统已经过时了，但是在本书初版的时候，则是新的发展。这段时间在英格兰，有位英国人格兰威尔巴克(Harley Granville-Barker)出现了，他承继着另一位英国人波尔(William Poel)所开展的一些实验，赋予莎剧前所未有的艺术光彩，开创了20世纪莎剧的新时代。在他的演出中，没有一句高贵的台词被删掉，一气呵成，没有分幕，也没有绚丽的布景，有的是可贵的莎剧精神的重现，观众因之认识莎翁乃是“娱乐之王子”而非无聊之最。他的演出创造了一种幻想效果，而华丽的布景做不到这种效果并不断地把仅有的摧毁掉。而说到破坏的能力，除了少数《帕西法尔》纯仪式性质的几景之外，拜鲁伊特的本事可说是无与伦比。

就在格兰威尔巴克发动革命，复兴莎士比亚的表演方式的同时，英格兰的拜鲁伊特剧院（即史特拉福 Stratford-on-Avon 的莎士比亚纪念剧院）也在一阵削足适履的风潮中，意气风发地推出了《柯里奥兰》（*Coriolanus*）的缩节本，把演出时间缩减到只剩一个小时。在这种情况下，我们只能诚挚地期盼观众能看在我们的国宝大师的面上，忍耐个一两次。但这样的做法实在是太过分了。过去跟格兰威尔巴克一起开展新革命的亚当斯（Briges Adams）先生，后来把这个新的观念带到了史特拉福，过去饱受华丽舞台摧残的观众，看过了三个小时没有经过删减的《柯里奥兰》，都不禁咋舌：时间飞也似的过去，倒比一个小时支离破碎的节缩本还快。伦敦的老维剧院由亚特金斯（Atkins）先生主导，也采用了新观念来演出，现今看莎剧的观众数目已经远胜于通俗情节剧了。

至于瓦格纳的演出方式，英国人已将他弃之不顾了；我这本书里面所说他领导风潮的一些做法，也因此远远的过时了。在此，我必须提醒读者一件事情：波尔、格兰威尔巴克、亚当斯、亚特金斯及其他先生的舞台设计改革，受到德国导演莱茵哈特[Max Reinhardt，1873~1943]的影响，英国人却只稍事提及。我们向来熟知英伦人士自命不凡的骄纵之气，大家当不会惊讶于我英国人吝于给予莱茵哈特掌声的事实。惟一一个得到英国人稍稍肯定的，则是个名为葛雷克（Gordon Craig）的英国人。葛雷克是个深具风采的教



条传播者，他仍深爱着舞台的画景，真正的戏剧只好一边站着；他拥抱的是欧陆剧场的声光色影，至于真正的舞台艺术，除了羞辱它的机会之外，他是不会愿意和它有什么瓜葛的。

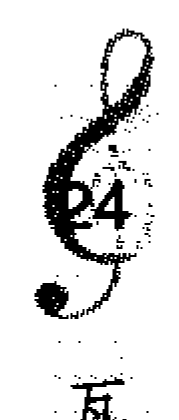
虽然就《指环》演出的技术层面而言，如今愈显得过时了，从前作为音乐创作与舞台效果的地位已不复存在，但它在社会层面上的意义却丝毫不受所谓“圣战”（即第一次世界大战）的影响。大战虽酣，巨变令人耸惧，但是拜鲁伊特的地位并未动摇。虽有这些战后的思潮，我们仍不应忘记瓦格纳目睹的那些进展是经过一段时间的动荡而形成的。从 1848 年他和反动分子发动的革命一直到 1871 年保皇党人的高潮，其时，瓦格纳高唱：

万岁，万岁，吾皇恺撒！
至尊，威廉！
自由之基，国家之石！

若是他得见 1917 年俄国之变，英格兰高唱“处死恺撒，吊死恺撒”，而德国同情革命至深，以致瓦格纳当年拥护的威廉之孙只得逃逸荷兰寻求庇护，瓦格纳心中该有什么感想呢？莱茵河的姑娘和英国大兵约会、塞内加尔的黑人徜徉歌德故居、马克斯高登俄皇宝座、罗曼诺夫（Romanoff）王室无一幸免于共产党枪下、哈布斯堡（Habsburg）

寻求庇护、霍亨索伦(Hohenzollern)皇族逃亡他国,帝国已矣,与过去的斯图亚特(Stuart)、波旁(Bourbon)王朝一样,都已是过往云烟。简而言之,王朝如此彻底地败亡,和瓦格纳《众神的黄昏》剧中众神彻底地毁灭一样,证诸世事,才觉其故事深有意表、寓意不虚。虽然瓦格纳时期的政治氛围和本书成书之时的时局均已丕变,但这样的改变,让我们更看得清他对事、对物的观念。因此,他所亟欲表达的寓意,仍有值得借鉴之处。事实上,这场纷争该是撕掉脸上的面具而不是换一张脸。其中的差别是,首领(即剧中之阿尔伯里希)愈富,而奴隶愈饱受饥饿之苦,其工作愈受剥削,有时竟连被剥削的机会都没有。《指环》的结局里,除三条人鱼(即莱茵女儿),众人皆亡。大战给我们的启示也是深远的,足以令我们了解,在下一个大战里,很可能连人鱼都在“死亡令”下丢掉性命。我们的戏还没落幕呢,该好好地继续演下去! 若是我们成功的话,这本书可能还会再出上一版;如果失败了,这个世界就要重新编排了。

G.B.S.于 Ayot St. Lawrence,1922 年



为读者打气

——萧伯纳心中的瓦格纳

对于到歌剧院来的一般民众，若只是出于好奇，或抱着赶流行的心态，那么理查·瓦格纳的知名四部曲代表作《指环》，可能要让他们失望了。

首先，《指环》有许多神、巨人、侏儒、仙子人鱼及女武神，加上魔盔、魔戒、被施了魔法的剑，以及让人眼花缭乱的财宝，它绝对是一部现代歌剧，而不是描述遥远神话的古老歌剧。它绝不可能完成于19世纪前半叶之前，因为剧中所影射的人、事、物都是19世纪后半叶所发生的。这部剧正是当时每个人的生活缩影，若观众无法领悟到这点，那么整部剧看起来便有如一部剧情发展十分怪异的圣诞节默剧[Christmas pantomimes，圣诞节演出的童话剧，温馨、幽默、滑稽，为英国传统节庆活动]，不时穿插一些又臭又长、难以忍受的乏味男中音叙述。幸好，即使从这个观点来看，不论在歌剧上还是在戏剧上，《指环》都堪称一部充满精彩而奇特场景的剧本。单是其描写河流、彩虹、火焰和森林等大自然景象的音乐，就足以收买观众心中对乡村情景的热情，以期待下一段美好音乐的到来，也就能忍受一下那些政治哲理的段落了。每个人都能享受到剧中热情洋溢的爱情音符、震撼人

心的铁锤与铁砧音乐,或感受巨人重重的脚步、年轻猎人的号角、枝头小鸟的啁啾,还有龙、噩梦、雷与闪电的力量,或是一整段简单的美妙旋律,或是挑逗人心的乐团魅力。总之,感动我们的,就是《指环》和一般娱乐音乐所共同具有的音乐特质,只是《指环》将其效果发挥到极致,这也是组成《指环》的四部曲能够以歌剧形式在欧洲风行不衰的主要原因。其中《众神的黄昏》就是一部不折不扣的"歌剧"。

一个共识是:对一群所谓精英人士而言,整个作品具有最急迫的重要性,并在其中寻找哲学和社会意涵。我自认为是这样的人,写这本小书的目的也就在于帮助那些想要了解这层意义的一般读者,使他们也看得到作者对这一小撮社会精英所表达的思想。

第二点是针对那些自认音乐素养不够、无法看懂《指环》的谦虚人士而讲的。如果音乐的力量能够感动他们,他们大可自信地抛开所有顾虑,因为瓦格纳所要的也就是这个。《指环》中没有半个所谓"古典音乐"[classical music,在此意指19世纪以前的音乐,而非一般泛指之"古典音乐"或18世纪后半叶的"古典时期音乐"]的音符,每一个音符都是为了将戏剧作音乐的表达而创造,没有其他深奥的意义。如同一般分析手法所言,古典音乐有第一主题、第二主题、自由幻想、再现以及尾声,也有赋格、对题、密集进行、长低音,还有在顽固低音上写的巴沙加牙及下五度上的卡农(hypodiapente)以及其他的手法等等,虽然精美,但都和最简单的民谣音乐一样,

总是会随时间的流逝,或遭人遗忘,或存留下来。瓦格纳从来就不曾将诉求重点放在这种音乐技巧上,正如莎士比亚也从未将十四行诗、八行两韵诗等的格式问题列入创作重点。没有受过正式学术教育的自然派音乐家,反而觉得瓦格纳的音乐再容易亲近不过,其原因也正在这里。而当那些高高在上的教授们听到瓦格纳的音乐时,却马上嚷嚷起来:“这算什么?是抒情调,还是宣叙调?怎么没听到快速段落,甚至连个完全终止都没有?为什么那个不和谐和弦是没有准备的?为什么他没有将它正确解决?他怎么敢恣意用那些乱七八糟、不被准许的转调过程,将音乐转到一个和前面的段落没有一个相同音的调上?听听这些错误的关系!莫扎特只要两支鼓和两支法国号就能写出天籁,他要六支鼓和八支法国号做什么?这个人根本不是音乐家。”而门外汉既不知道也不在乎这些东西。瓦格纳若是为了讨好那些大教授而舍弃了直接的戏剧表达手法,改以奏鸣曲的形式照规矩编曲,那么他的音乐将完全无法被非专业的一般观众所了解,因为大家既熟悉却又不敢亲近的“古典音乐”会立刻像流行感冒般传染开来,赶走所有的人。欣赏《指环》,绝对无须担心这一点。未经训练、教导过的音乐家可以大胆地去靠近瓦格纳,因为绝对不会有误会阻隔。《指环》的音乐简单的漂亮。该丢掉所有学院派知识重新学习的,是那些内行专家。对于他们,我也无须多说,只看他们的造化了。



第二部　尼贝龙根的指环

波光潋滟的莱茵河底一块闪亮的黄金，揭开一连串人与神、神与英雄、英雄与美人之间，纠葛缠绵的纷争与爱情、人性与神格、诞生与毁灭的精彩故事。

《指环》包括四部剧，设计于连续四个夜晚演出，分别是《莱茵黄金》（其他三部的序夜）、《女武神》、《齐格弗里德》及《众神的黄昏》。



《莱茵黄金》

假想一下你若是个年轻貌美的女人，正在五年前的克隆代克[Klondyke,,是加拿大育空河流域著名的金矿地]金矿区。黄金的光芒耀眼地闪烁着。就像智者咏叹花的美却不摘取一般，如果你能只欣赏黄金的美丽而不动念将之据为己有，只陶醉于黄金的颜色、光泽和珍贵便心满意足，并且脑中存着这样的信念：黄金时代将永远延续，那么，你的智慧将使人类永保美好的纯真。

假设前方来了一个男子，他对黄金时代毫无概念，也没有存在于现在的任何条件，他有着平常人的欲望、贪念、野心，就像你所认识的大部分人一样。假设你告诉他，只要他把黄金拿走，换成金钱，就可以利用饥饿这条隐形的鞭子来控制数以万计的人，他们在地面上、地底下日以继夜地辛勤工作，为他无止境地累积黄金，直到他成为全世界的主宰！不过，你会发现这个诱惑对他好像不如想像中的那么有吸引力，一是因为这个念头一开始就让他觉得嫌恶，再者因为在他伸手可及之处有另一个他更热切想要的东西，而且一点也不令人嫌恶，那就是你。只要他陷入对你的热恋之中，黄金，以及黄金所象征的其他意义，他都不看在眼里。如此，黄金时代就能维持下去。除非等他宣誓放弃对



你的爱，他的欲望才会转向黄金，继而建立起自己的普鲁托帝国[Plutonic Empire，有一语双关之意：Plutonic 一方面指黑暗冥界，亦是《指环》中侏儒族居住之地，另一方面指象征万恶之源的财富]。但爱情和黄金之间的挣扎不会就此在他心中平息。他也许很丑陋、粗鲁、难以亲近，他对你的爱在你看来简直是荒谬可鄙。在这种情况下，你拒绝了他，还用最刻薄的言语来羞辱他，打击他。这时的他别无选择，只能诅咒这段他永远得不到的爱情，然后无悔地转而追求黄金。这么一来，他将使你的黄金时代提前结束，让你空留遗恨，懊悔自己的冲动莽撞，同时对黄金的甜蜜美好思念不已。

另一方面，克隆代克的黄金会适时自行找到通往世界各大城市的路。但这古老的两难抉择将会持续不断地上演着。那男子则将背弃爱情，远离所有丰富的、有创意的、积极的以及人类所能发展出的最高尚的活动。他将一心一意追求更多的黄金，梦想能恣意挥霍普鲁托的权力，很快地，他会发现那些财富臣服在他的脚下。虽然如此，还是很少有人自愿作出这样的牺牲。普鲁托帝国的势力一旦壮大，连稍微高尚的人性冲动都将被视为一种叛乱。到了连黄金都买不到内心的满足时，其他的欲望也将遭到拒绝、忽视和侮辱，也只有在这种情况下，精力充沛的人们才会将生活建立在财富的累积之上。那些有能力看清现代城市里的普鲁托社会的人，很清楚我们的未来亦将无可避免地走上此途。

第一景

这里讨论的主题是《莱茵黄金》的第一景。当你坐在观众席上等着幕帘拉起时，忽然耳朵里传来大河深处河水轰隆、震动河床的声音。水声越来越清晰，越来越近，感觉好像快接近水面了，眼前仿佛出现了绿色的光芒和在水面上方飞扬的泡沫。接着幕帘升起，你看到了刚才所听到的一切：深广的莱茵河，河中有三个奇形怪状的仙子人鱼。她们是半人半鱼的水仙子，正一边唱歌一边嬉戏，沉浸在欢笑之中。她们并不是唱着民谣之类的曲子或歌颂罗蕾莱［Lorely，是传说中的人鱼，有着美妙的歌声，吸引行船者注意，终而触礁沉船］和她命运多舛的恋人，只是随便哼哼唱唱，配合着水的韵律及她们游泳的节奏，想到什么就唱什么。这是黄金时代，莱茵的女儿们对这里眷恋不已的，就是河中那块莱茵的黄金。她们所珍视的不是它的世俗价值，而纯粹只是它的美和它的灿烂。现在看不到这块黄金的全貌，它好像被蚀去了一部分，那是因为阳光并未直射河中的缘故。

这时来了一个既可怜又可鄙的侏儒，正沿着河床踩着滑溜溜的石头偷偷摸摸地走来。这个生物的精力充沛，使他维持孔武有力的体格和热情洋溢的感情，但智力却可比成低等动物，想像力因受限于自私心而贫乏狭窄。他的愚蠢使他无法理解个人和全体的关联性，即他的财富只是全



世界财富的一部分，若弃整个世界于不顾，则个人的幸福永远无法圆满。他全身的蛮力只拿来用于满足自身利益的恣意抢夺。这样的侏儒在伦敦到处可见。现在的他满怀希望，凭着一股冲动，来这里寻找他所欠缺的美丽、开朗、快乐的心和丰富的想像力以及音乐。莱茵的女儿对他而言就是这一切的化身，让他充满了希望与渴求。但他却从没想过自己身上没有丝毫她们可能感兴趣的东西，受限于先天条件，他无法从别人的角度来思考事情。于是，怀着单纯的一厢情愿，他将自己当作情人献给她们。但是，她们只是半真实的东西，思想直接而单纯，就如同现代的摩登年轻女孩那般。这可怜的侏儒，完全不符合她们美的标准，更甭说是她们心目中的浪漫英雄了。他既丑又怪，动作笨拙别扭，贪得无厌又荒谬可笑，讨人厌的程度足以让她们拒绝给予他追求生活和爱情的权利。于是她们竭尽所能地讽刺他，佯装对他一见钟情，然后又跑开来戏弄他。她们不断地嘲笑、羞辱这可怜的悲惨家伙，直到他被屈辱和愤怒激得失去控制。这时河水开始在阳光下闪烁起粼粼波光，莱茵的黄金反射出耀眼的光芒，她们静了下来，怀着狂喜崇拜她们的珍宝，暂时忘掉了一旁的侏儒。虽然她们熟知克隆代克的黄金故事，但并不害怕黄金会被侏儒抢走，因为除非发誓永远放弃爱情，否则任何人都夺不走黄金，而侏儒来这里的目的就是寻求爱情。她们忘了方才无情的讥笑和拒绝无异于下毒扼杀了他对爱情的渴望。他现在知道，不能

靠普鲁托的力量抢走的东西,生命也无法给他。就好像某个可怜、粗鲁、鄙俗、卑劣的家伙满怀热情想跻身于贵族社会之中,却遭到冷眼斥责,伤心之余体会到惟有财富才可能将他所渴望参与的贵族社会带到他的脚下,并为他自己买个美丽优雅的妻子。他别无选择。他发誓放弃爱情,如同你我当中每天都有上千人发誓远离爱情一样。眨眼间,黄金已在他的掌握之中。他就此消失于深处,留下水仙子徒然大喊"有小偷啊! "。河水似乎自此陷入黑暗,往下越沉越深,越离越远……我们却回到了云端的上方。

现在,还能期望世上有什么力量能阻止我们的侏儒,这位以巨富的新面目出现的阿尔伯里希呢?他很快便开始支配黄金的力量,为了增加自己的财富,他毫不留情地奴役着他的侏儒同胞们。不论是在地面还是在地底下,他都以饥饿这条无形的鞭子鞭策他们不停地工作。可是他们从没见过他本人,就像我们现在"危险交易"中的受害人从未见过那些权力无所不在的大股东一样,只能毫无选择地一步步走向毁灭。他们用血汗辛苦挣来的财富反而加剧了荼毒他们的力量;前一刻赚来的财富,下一刻就落入统治者之手,使他的力量更加壮大。诸位可以在今天任何一个文明国家亲眼目睹这个过程,成千上万的市井小民在困乏与病痛之中拼命为阿尔伯里希累积更多的财富,自己却始终一贫如洗,除了不时便袭击一次的可怕、恼人的疾病,就是注定要步上早死的命运。故事的这个部分真实得吓人,熟

悉得吓人,也现代得吓人。它对现今社会的影响之大,让人觉得有如鬼魅现身,毁灭在即,好像再多的美好事物都无法消除这种不安。但也只有诗人,用他们对这个世界的期望,会觉得这些东西无法忍受。若我们怀有诗人的慈悲与抱负,就该在这个悲惨的世纪结束之前终止这一切的不公平。不过,我们毕竟只是一群道德的侏儒,认为那些吸血鬼崇高可敬、举止高贵合宜,并且允许他们向四面八方繁衍、扩张。若世上没有更高的权力来和阿尔伯里希抗衡,人类终将走向毁灭一途。

这样的抗衡力量的确存在,称为"众神"[萧伯纳在此使用Godhead一词,该词由于行文之寓意及指涉不同,在本书中以不同的方式译成中文,"众神"仅是其中之一]。我们称作"生命"的神奇东西,化身于各形各状的生物体如鸟、兽、虫、鱼之中,从而进化为人,或是狡猾的侏儒,或是四肢发达、靠体力生活的巨人。巨人们甘愿吃苦以换取爱和生活,当为上层的权力服务时,没有自杀式的诅咒或自暴自弃,而是耐心地、踏实地为这些高层权力效劳。至于这些高层权力的存在,不因其他,正是由同样的"生命"机制,自行运作成为较稀少的人类精英,相较之下称为"诸神"。他们有思考能力,对生命的冀求远远超越生理上及个人情感上的满足。他们相信,惟有建立起一个奠基于道德信仰的社会秩序,世界才能永远脱离原始的奴隶制度。但问题是众神要如何在充斥着愚笨巨人的世界中建构出这样的理想秩序,尤其这些没有大脑的巨人

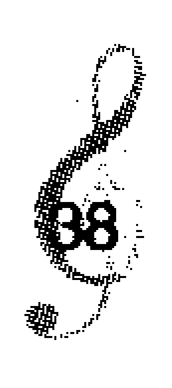
一心追求的只是狭隘的个人利益，怎么也无法理解诸神的理想。面对着愚蠢，众神不得不妥协。因为无法在这个世俗世界施行纯粹的法律精神，所以必须诉诸机械式的法律条文，用将违反者处以严厉刑罚或死刑的方式来落实法律。不论在制定法律时有多么小心谨慎，以代表制定者在颁布法律时的崇高理想，但是在一天尚未结束之前，这些崇高理想已随着生命不经意的进化而成长、扩充，于是，啊，昨日的法律已赶不上今日的思潮。若法律的统治者在新法颁布的一周内就知法犯法，立下了错误示范，便立刻破坏了法律在人民心目中的权威性，也同时摧毁了用来统治世界、让子民臣服的武器。因此他们必须不计代价地维持法律的神圣性，即使其内容已无法表达他们的立意精神。最后，众神反而被自己都不相信的法令规章困住而动弹不得，但此时的法律已经过代代相传而被习俗神化，被惩罚酷刑化，连众神都无法从中脱身。因此，众神首领虽达到了以律法统治世界的目的，却也因此付出高昂的代价——他丧失了大半的廉洁。就好像一个精神领袖，为了得到世俗的权力，不惜摘下一只眼睛作为交换，最后却在不知不觉中开始渴望比自身更高的权力，这个力量将毁灭世俗的法律王国，进而建立一个真正靠自由思想运作的共和国。

光是这点，还不是法律的范畴内所面临的惟一困难。执法的粗暴力量必须以世俗的财富换得［此处“执法的粗暴力量”指巨人。诸神执法需要靠巨人的力量，但巨人要求金钱上的回报，故巨人

的效劳须以金钱换得],同时还须说服广大的子民尊敬执法的权威。但若这些子民根本无法了解立法者的想法,又从何要求他们打心底里尊敬执法者呢?显而易见,只有借着将立法者的形象塑造成尊严崇高的统治者,才能对人民恫之以势,吓之以威。总而言之,由神化身而成的执法者应加冕为教皇或国王之类的尊贵职位以服大众。既然不能以智慧领袖的姿态出现在世人面前,至少得是财富的主宰,皇宫的主人,着紫袍,戴黄金,享满汉全席,并统御军队,操控生死,乃至成为死后世界的救赎者和审判者。这些必须在黄金时代还存在的时候,亦即金钱贪污尚未腐蚀人心之时,由正直清廉的人建立起来。你们的神不需要和侏儒妥协,他们可以找诚实的巨人。巨人拿一天的薪水就做一天的事,只要付他们钱,他们便能为众神建造一座有大厅、尖塔、钟楼的雄伟宫殿,让农场在这座教堂城堡的周围安全发展。这一切也只有在黄金时代存续时才有可能发生。一旦普鲁托的力量爆发,冷酷的阿尔伯里希便带着他腐朽人心的百万钱财入主宫殿,众神于是得面对毁灭的命运。阿尔伯里希有饥饿的隐形鞭子以剥削侏儒的劳力,又有钱收买巨人的服务,他的力量足以超越黄金时代的光芒,使他成为世界的统治者,除非较有智慧的众神能即时将黄金从侏儒手中夺回。如今西方宗教所面临的困境,就是因阿尔伯里希在莱茵深处所行的压榨行为而造成的。

第二景

我们从河底一路上升，回到云端的上方，最后终于柳暗花明，来到一片鲜绿的草坪。众神的领袖沃坦，正和他的妻子弗丽卡躺在草坪上沉睡着。你可以看到沃坦已失去了一只眼睛，这是他为了娶弗丽卡为妻所付出的代价。他自愿拔出自己的一只眼睛，弗丽卡则带着她的嫁妆“法律的权力”和他结合。这片草坪位于峡谷的边缘，峡谷另一边有座高耸入云的巍峨城堡，即诸神的宫殿。宫殿刚完工不久，是独眼神和他统治欲极强的妻子的住所。沃坦到目前为止只有在梦里见过他的城堡，那是由两个巨人在他睡着时帮他建造起来的；弗丽卡把他叫醒时，城堡的景象首次真实地呈现在他眼前。他将在这个雄伟的城堡里和她一起治理世界，并利用她所带给他的法律力量统治谦卑的巨人。巨人虽有眼睛，可以看到由自己亲手建造起来的壮丽城堡，进而赞叹沃坦的精美设计，但却没有头脑替自己设计一栋城堡，也永远无法体会神圣的意义。身为众神之一，沃坦应是伟大的、稳固的、有力的，但他同时也应是没有热情、没有感情、完全公平公正的。因为众神的领袖若欲执行法律，就必须没有弱点，对人不能有同情之心。这一切小小的甜蜜感觉必须留给谦卑、愚笨的巨人，以减轻他们的辛劳。正如侏儒必须为了普鲁托的权力而



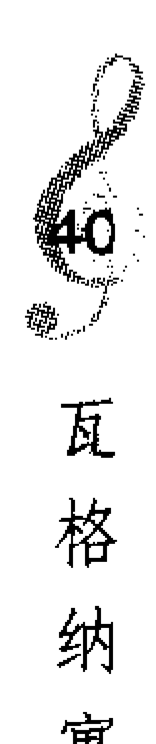
付出高昂的代价一样，众神也须为这股全能的力量付出相同的代价。

沃坦只顾做着统治世界的美梦，已将这件事全然抛在脑后，但弗丽卡可是记得清清楚楚。依照约定，沃坦应在今天将弗丽卡的姐妹——女神佛莉雅和她的青春金苹果，一并交给巨人，以作为巨人为众神建造宫殿的回报。弗丽卡所牵挂的，正是佛莉雅和金苹果。当弗丽卡责怪沃坦怎可自私地忘记此事时，她发现他和自己一样，根本没做好和巨人讨价的准备，而是把希望寄托在另一伟大的力量——"谎言"（照拉萨尔[Ferdinand Lassalle，1825~1864，笃信黑格尔哲学，曾为马克思好友，为德国社会民主党的创立人之一]的说法，属欧洲重要势力之一）上，期望能利用这股力量骗巨人放弃报酬。不过沃坦本身并不具备这样的力量，所以求助于另一个曾经败在沃坦手下的神——娄格，他是掌管智力、辩才、想像力、幻觉及理性的神。娄格也答应帮沃坦从原来的承诺中脱身，摆平巨人；但他却没有依言准时出现：正如弗丽卡尖酸地指出："谎言"让沃坦失望是理所当然的，因为沃坦压根儿就是个令人失望透顶的失败者！

巨人迫不及待地赶到，佛莉雅立刻转向沃坦寻求保护。巨人的目的其实是很正大光明的，他们也丝毫不曾怀疑过神的信用。他们这方的承诺已经彻底履行，众神的城堡稳固地耸立着，一砖一石，一柱一塔，全都是老老实实地依照沃坦的设计，靠他们的辛勤血汗建造起来的。他们不

疑有他，前来领取当初说好的报酬，但接下来发生的事情，却令他们怎么也无法相信、无法想像。神开始闪烁其词，含糊敷衍。生命中没有其他时候比这个时刻更具有悲剧性了。卑微的市井小民、劳动工人，很信任地将高层管理事务交给能力较强的众神，并把他们视为值得信任的人，对他们百般敬重，甚至愿意为了表示敬意，甘愿将粗糙劳苦的工作当作自己的责任。如今，巨人首次发现他们所敬重的众神竟是如此腐败、贪婪、不公正、不忠实。这个令人震惊的发现让其中一个巨人突然灵光一闪，恍然大悟，在那段短短的时间内，他从愚憨的巨人族跃升而上，对“光之子”[意指沃坦]认真地提出警告，一旦众神丧失了执法者应有的刚正不阿与冷漠崇高，则伴随着其身为教士、神、国王而来的权力与荣耀，必也将随之消失殆尽。而沃坦表面上虽努力维持执法者的形象，但实际上却是个感情动物。面对巨人的责难，沃坦厌恶地故意不加理会，而巨人乍现的灵光也在极度的气愤中渐渐模糊、消失了。

在双方坚持不下时，娄格终于出现了，忙不迭地解释他是因为忙着处理一件之前答应别人的事，所以才迟到的。沃坦催促他赶紧想想办法，好把自己从困境中解救出来。但是娄格也无话可说，因为巨人很明显是有理的一方。城堡如期完成，沃坦也亲自检查过一砖一石，而且施工品质堪称一流。若说还有什么没做的，就是该依约将佛莉雅女神交给巨人作为酬劳了。众神为此皆表示愤慨不已，沃



坦大怒之下辩称他只是答应让娄格替他找出解决办法。但是娄格提出反驳，表示他只承诺过他会"尽力"，若想得出办法就帮忙，若实在没有办法也无能为力。为了找寻足以将佛莉雅从巨人手中买回来的宝藏，娄格已走遍全球，但发现世界上没有任何东西能使男人放弃女人。讲到这里，却正好让他想起之前曾答应莱茵的女儿，帮她们找回被阿尔伯里希偷走的莱茵黄金一事。娄格认为爱情无价乃是不变的真理，于是将此事当作例外来谈，抢走莱茵黄金的小偷，为得到普鲁托帝国的无尽财富及其所赋予的统治世界的力量，不惜发誓放弃爱情。

娄格才说完这个故事，巨人立刻表示对财富感兴趣，向财富屈服的程度甚至比侏儒有过之而无不及。阿尔伯里希是遭爱情拒绝后才宣誓放弃爱情，然后以这股力量残忍地谋杀了自己的自尊。但巨人不同，爱情对他们而言近在咫尺，佛莉雅和她的青春金苹果已在他们掌握之中，他们却仍然答应以阿尔伯里希的财富交换佛莉雅。诸位请注意，巨人要的只是财富，他们没有取代统治者管理全世界或将世界打造成他们理想中的国度的梦想。他们既不聪明，也无野心，只是单纯地觊觎钱财罢了。他们所要的是阿尔伯里希的黄金，要不就是约定好的佛莉雅。语毕，他们便将佛莉雅作为人质带走。沃坦面对着最后通牒，陷入了苦思之中。

佛莉雅走了之后，众神开始凋萎、变老。在讨价还价中

如此轻易就牺牲掉的金苹果，现在才发现是攸关众神生死的关键物；就算城堡盖得再辉煌，诸神也无法只靠法律和沃坦一人的力量存活下去。独独娄格未受影响，因为他的力量来源是“谎言”，有的是狡猾多端的诡计，其所捏造出来的光芒、变化和幻象，都只是海市蜃楼而已；而“谎言”没有形体，也不需要食物。但沃坦该怎么办?娄格很清楚，他必得从阿尔伯里希那儿将黄金硬抢过来。除了道德上的顾虑之外，没有其他阻碍。至于阿尔伯里希，毕竟只是个可怜、愚钝、容易上当的侏儒，任何一个神都可以轻易看穿他的心思，任何一个谎言都可以胜过他的智力。于是，沃坦和娄格来到地底下的洞穴寻找侏儒。阿尔伯里希的奴隶在隐形鞭子的驱策下，正在为他累积财富。

第三景

这个幽暗的地方不一定是个矿坑，也可能是个火柴工厂，过多的磷化物使得工人们的下巴发黄。工厂有大笔的股利收入和众多位高权重的股东。这里也许是个铅白厂，或任何化学厂、陶瓷厂、铁路转辙器工作场、裁缝店、小洗衣店、面包店、大型商店，或任何人类生命和福利被牺牲掉的地方，为的只是让某个贪婪、愚蠢的动物能得意洋洋地对他的普鲁托肖像歌颂着：

在他人挨饿时，你赐我酒池肉林；
在他人痛苦时，你使我夜夜笙歌。
所有荣耀独加我身，
你的恩赐惟我独享。

坑道内回响着铿铿锵锵的回音，侏儒正辛劳地卖力工作，为他们的主子制造更多的财富。阿尔伯里希已吩咐他的兄弟迷魅帮他打造这一顶头盔。迷魅隐约感觉到这顶头盔有不寻常之处，于是想私自将头盔留下来，阿尔伯里希却将它抢了过去，戴上了头盔就挥动鞭子往迷魅身上抽，让他当场领教头盔的魔力。这顶头盔就是阿尔伯里希的隐形鞭子。任何人只要戴上了头盔，就能化身成任何形状，或是完全隐身。这样的魔盔在我们的街上是很常见的东西，外观通常看起来像顶高帽子。它能使股东看不出来是股东，而能化身成各种身份，像是虔诚的基督教徒、医院的捐款人士、救济穷人的慈善家、标准丈夫和模范父亲，或任何一个狡猾、实际、独立的英国人，但其实骨子里却是个寄生在大英国协里的可怜虫，只会消费，不事生产，没有感觉，什么都不知道，什么都不相信，正事一件也不会，会的只是人云亦云、随波逐流、跟着大家做做样子，而且是因为怕与众不同才做，或只是在表面上假装一下罢了。

沃坦和娄格抵达后，娄格称阿尔伯里希为老朋友，但侏儒对这些文明的陌生人可是一点也不信任。“谎言”即使

披着“诗”的外衣，有着众神的陪同，“贪婪”仍然直觉地对“聪明”产生不信任感，他嫉妒“诗”的才气和诸神的尊严[“谎言”指娄格，因其狡猾善辩，故说其披着“诗”的外衣；“贪婪”指阿尔伯里希；“聪明”则指沃坦]。阿尔伯里希首先向他们吹嘘他现在可支配的权力有多大，并眉飞色舞地形容未来世界的样子：当整个世界都落入他的掌控之中时，柔软的空气和长满绿色苔藓的谷地将会被烟尘、煤渣、污秽所取代，而奴役、疾病、肮脏所带来的苦痛则将通过酒精来安抚，由警棍来管制，这一切将成为社会的基础；除了阿尔伯里希为满足自己的私欲而购买的美丽地方和美丽女子之外，没有东西能逃过毁灭的下场。在这个邪恶的国度里，惟一的力量就是他的力量。至于有着敏感的道德、法律、智力的众神，则将遭受饿死的命运，从此在世上消失。他警告沃坦和娄格当心，他的“注意！”(Hab' Acht!)是很粗鲁、可怕、邪恶的警告。沃坦对此番言论反感至极，忍不住对他破口大骂。但娄格却丝毫不为所动，因为他不具有道德的热情，愤怒对他而言和狂热一样荒谬。他有一些喜感，倒觉得这一切有趣极了。侏儒虽激起了沃坦内心深处的道德热情，却同时将他心中原本的最后一丝对于偷窃的道德疑虑都消除得一干二净。沃坦现在会毫不犹豫地将阿尔伯里希的黄金抢过来，因为将力量从这种恶人手中夺回，将之用于诸神的利益上，不正是他最重大的责任吗？基于最崇高的道德立场，他决定让娄格放手去做。



一点点略加设计的恭维奉承就让阿尔伯里希上钩了。娄格作出很怕他的样子，他就毫不犹豫地咬下诱饵。娄格问道，面对上百万奴隶的仇恨，他如何防卫自己?他的力量源于由莱茵的黄金打造而成的指环，难道反抗者不会趁他睡着时，暗中偷走神奇的指环?“你自以为很聪明啊?”阿尔伯里希轻蔑地冷笑了一声，然后开始吹嘘魔盔的法力。娄格拒绝相信有这么神奇的东西，除非他亲眼目睹。阿尔伯里希一听，正高兴有机会炫耀他的力量，便迫不及待地戴上魔盔，化身成一条巨蛇怪。为了满足阿尔伯里希的虚荣心，娄格假装吓得不知所措，但仍鼓起勇气说，如果魔盔能使人变成小一点的动物，小到能够藏进最小的缝隙里，好秘密监视他人，那就更完美了。阿尔伯里希立刻将自己变成一只蟾蜍。说时迟那时快，沃坦已一脚踩住蟾蜍，让娄格将魔盔抢了过来，两人把蟾蜍绑了起来，拖到地面上，关在城堡旁的草地上的牢里。

第四景

为了交换自己的自由，阿尔伯里希不得不命令他的奴隶将他们为他累积的财富从地底下带到沃坦的脚边来。然后他要沃坦还他自由，但沃坦表示还必须拿到指环才行。这时，就像之前的巨人一样，侏儒在觉悟到高层阶级的神竟也有贪婪的念头后，刹那间感到天旋地转，世界的地基

在脚下震动起来。因得不到爱而绝望的恶人,理应得到众神首领所无法创造出的邪恶力量,这样才符合自然天理呀。但若众神首领将这股邪恶力量从恶人手里偷走,自己拿去运用,这根本就违反常理;就沃坦的是非认知而言,又不可能答应让阿尔伯里希保有这股力量。没有用的。沃坦又恢复他充满道德正义的愤慨。他提醒阿尔伯里希,黄金是从莱茵的女儿那儿偷来的,现在他要以公正裁判的身份命令阿尔伯里希将所窃之物还给失主。阿尔伯里希从手指上将指环拿下,心里很清楚这个失物将会落入裁判自己的口袋。现在的他,又和以前在莱茵河床踩着滑溜石头颠簸前进的侏儒一样,一无所有了。

世界就是这个样子。更早的时候,基督徒的劳力被挥霍无度的贵族剥削,贵族又被放高利贷的犹太商人剥削,教堂和政府、宗教和法律,又以基督徒责任的名义来压榨犹太人。当无情和贪婪在我们的世界建立起污秽的资本系统,隐形的资本家便不停地掠夺穷人,破坏地球资源,从诅咒"慷慨"和"人道"开始,进而危害"宗教"、"法律"及"知识",人人陷入资本主义的泥淖之中而不自知。教堂和政府的宗旨原本在于促进人类的福利、经济和生活,而非贪污、浪费与沉沦,但在面对这些邪恶力量时,他们却毫不迟疑地运用各种威胁、利诱的手段加以攫取,以慈善之名行罪恶之实。当教堂、法律及社会精英找到了相同的正当理由来剥削人民时,教堂对信仰的背叛将无可避免地对自身造

成极重大的伤害，且伤害的程度远远超越了其他同谋组织。最后，法律、政府、社会精英等将联合起来对付名誉扫地的教堂，挟着得意洋洋的娄格的谎言力量，一起剥削、攻击教堂，法国及意大利的历史就是最佳明证。

双胞胎巨人带着人质回来。佛莉雅一到，众神就恢复了青春与生气。黄金已经为他们准备好了，但现在和佛莉雅分离在即，黄金却似乎显得不那么诱人了，他们满心不愿让她离开。除非黄金的数量多得足以将佛莉雅完全掩盖住，除非黄金堆得高到让巨人除了黄金之外什么都看不到，除非钱财介入他们和每一丝的人类感情之间，他们才愿意放走佛莉雅。问题是，没有那么多的黄金。不论精明狡猾的娄格如何摆放黄金，还是无法完全遮住佛莉雅的秀发，巨人法夫纳仍然看得到佛莉雅发丝的光芒，娄格只好拿魔盔盖住那一绺头发。但是连法夫纳的兄弟法索尔特也可从金块的缝隙中看到佛莉雅的眼睛，怎么也无法就这么放弃她。除了指环外，没有其他东西能填满这个缝隙了，但沃坦却和阿尔伯里希一样，贪婪地想将指环据为己有，其他众神也无法说服沃坦，佛莉雅绝对值得他放弃指环。对最高层的神而言，爱情并非最重要的东西，而只是诱使一切生物传宗接代的甜蜜诱惑。生命本身的惊奇和无尽的潜力，才是让众神崇拜的惟一力量。沃坦一直不肯让步，直到他听见了从孕育万物的土地传来了大地之母埃尔达的声音。早在沃坦、侏儒、巨人和“法律”、“谎言”诞生之前，埃尔

达的胸中就怀着孕育他们的种子，这种子或许比沃坦还要崇高，将来有一天或许会取代沃坦，并将沃坦以一只眼睛的代价所换来的混乱、盟友及妥协等关系一并斩断。当埃尔达自地心的长眠处升起，警告沃坦放弃指环时，沃坦终于服从了。指环被置放于黄金堆的缝隙处，巨人于是完全看不到佛莉雅了。

现在，"法律"面对的问题，是该如何将黄金分配给两个可怜愚蠢的巨人。两个巨人都认为自己放弃了佛莉雅，等于是付出了换取黄金的全部代价，因此不愿将黄金分给另一人。他们习惯性地转向众神，等沃坦替他们作个判决，但沃坦只关心比自己更高层的力量，对巨人只是表示嫌恶地走开了。巨人把神的反应当作自行靠力气解决的指示，两人于是大战一场，结果法夫纳以棍棒打死了自己的兄弟。这是多么耸人听闻的事啊!要知道世界上有多少流血事件，都是因为诚实无知的劳动阶级在发现被上层阶级欺骗后，残忍地自相残杀而造成的! 法夫纳带着他的战利品走了。黄金对他实在没什么用处。他既无谋略亦无野心利用黄金建造他自己的普鲁托帝国。他想得到黄金的惟一目的，只是为了守着黄金，防止有人偷走而已。他把金子堆在洞穴里，戴上魔盔化身为一条龙，终生像奴隶般守护着他的财宝，就像狱卒守着囚犯一样。他还不如把黄金丢回莱茵河里，将自己变成寿命最短暂的动物，至少还能在阳光下尽情地奔跑片刻。巨人的情况，在现实生活中却是平凡的不足为

奇。世界上充斥着这种人,宁愿牺牲个人的感受,疯狂地践踏、打击身边的同伴以夺得财富地位,但一旦财富到手,却完全不知道如何去运用,徒然成为最可悲的守财奴罢了。

众神欢欣鼓舞地庆祝佛莉雅的归来,很快就把法夫纳忘了。雷神多纳尔跃上陡峭的山头,高声召唤各方的云,像牧羊人召唤羊群一般。云朵全聚集了过来,将多纳尔和城堡隐藏在厚厚的黑色云层之中。彩虹神孚拉急忙赶到雷神多纳尔旁边,用多纳尔的槌子往空中一敲,霎时电光走石,天空布满了闪电,整团黑云立刻向四面八方裂开。云淡风轻之后,城堡以前所未有的最巍峨瑰丽的面貌展现在众人面前,而惟一能通往城堡的通道,只有孚拉穿越峡谷的那道彩虹桥。在这灿烂辉煌的一刻,沃坦的脑海中突然蹦出奇想。他一直希望建立一个由高贵思想、正义、秩序及公平来统御一切的完美世界,但那天他发现目前的世界上没有任何一个种族能够自动、自然地在无形中领悟他的理想。他也注意到连身为神的自己,都离理想中的标准好远。他是众神当中最伟大的神,却无法掌控自己的命运:他被迫在不同的恶行当中择一而为,进行可耻的交易,然后更可耻地违背了交易时许下的承诺,最后甚至眼睁睁看着可耻交易所换得的报酬从指缝中溜走。为了得到他的妻子及其权力,他付出了一半的视力;为了城堡,他牺牲了感情;企图保有两者,却让他失去了名誉。不论在哪一方面,他都有如被绑手绑脚,不得不靠着弗丽卡的法律和娄格的谎言,

为了侏儒的手工艺品与巨人的劳力，和他们讨价还价，并且还以假钞付款。这么说起来，神竟也是个可怜的东西。但大地之母的生育能力尚未衰竭，她所孕育出来的生命，已渐渐进化为更高层的形式，从蟾蜍和蟒蛇到侏儒，从熊和象到巨人，从侏儒和蟒蛇到有思想、有自觉、有理想的神，为什么这个演进过程要就此停止?为什么不能从神升华为英雄，能将神所无法实践的思想落实为坚强的意志和实际的生活，用超越巨人的力量凌驾于侏儒的智慧之上，不用靠弗丽卡的法律或娄格的谎言，就能直接通往真理与真实？是的，万物之母埃尔达必须再度分娩，为他和这个世界产下英雄一族，将众神族从他有限的能力和可耻的交易中拯救出来。这个想法闪过沃坦的脑际，同时，他转身走向彩虹桥，并要他的妻子和他一同前往瓦哈勒神殿居住。

除了娄格之外，所有的神都为瓦哈勒神殿的雄伟所震慑住了。面对这幕结合神性和法律的场景，娄格有如置身于事外。他不屑这些神的理想，也不稀罕他们的金苹果。“我真是可耻，”他说，“居然和这些没用的家伙打交道。”说完就跟着走上了彩虹桥。他们才踏上了桥，桥下的河水就传来了莱茵女儿的哭号，哀悼着被偷走的黄金。“下面的听好，”娄格语带嘲讽地喊着，“你们在黄金的光芒下沐浴惯了，以后得学着在众神的光芒下生活了。”她们的回答是：真理自在深处与暗处，上方的荣耀都是虚伪的。就在哭声与争执声之中，众神走进了他们辉煌的根据地。

革命家瓦格纳

在结束《莱茵黄金》以前，我必须和读者先说明一点。

《莱茵黄金》是《指环》全剧中最不受欢迎的一段。原因是此剧真正的戏剧效果其实隐藏在表面的情节发展之下，远远凌驾于常人的意识之上。一般人的喜怒哀乐局限于家庭私事，若有宗教信仰和政治观念，也纯粹只是因循传统或盲目迷信。对他们来说，整个故事就是六个神话角色在争夺一个指环，几个小时里，净是责骂和欺骗，再加上矿坑内黑暗、阴森的那一景，不但冗长且音乐丑陋，令人沮丧，连半个俊男美女都看不到。只有深思远虑的人才能定下心来，屏气凝神细细欣赏，从剧中看到整个人类历史的悲剧性发展，以及将今日世界困于萎缩之中的可怕泥淖。我曾在拜鲁伊特音乐节看到一群英国游客，在好不容易耐着性子、万分痛苦地把无聊的阿尔伯里希一段看完之后，终于在第三景时中途离席， 几乎是不顾一切地冲出黑暗的剧院，逃往外面阳光普照的松树林。但也有人看了同样的一幕后深受感动，却被这一阵骚动打断而气急败坏。不过，对可怜的观光客来说，他们的反应是可以理解的，因为序幕《莱茵黄金》的各景之间并无中场休息，亦即观众没有任何正当机会可以中途溜走。大体而言，若对《指环》全剧没有

概略的了解，或缺乏哲学家或政治家忧国忧民的胸襟，是无法享受这出经典戏剧的。有些观众或许可以在某些优美的乐曲中找到慰藉，随着时而磅礴雄壮的演奏，暂时抛开阿尔伯里希和沃坦之间恼人的恩怨纷争，但若欣赏音乐的能力也和对世界的认知一样不足的话，最好省省吧，别自找罪受了。

各位殷切的读者，现在是讨论正事的时候了。通常这时一定有个傻蛋会突然打断讨论，大发谬论，说《莱茵黄金》是一部他们所谓单纯的"艺术作品"，说瓦格纳压根儿没想过什么股东啦、高帽啦、铅白工厂啦，或是从什么社会学家和人类学家的观点来探讨工业、政治等等的问题之类。我们没必要为这些无稽之谈争辩云云。事实摆在眼前，研究一下瓦格纳的生平，就能让他们哑口无言。1843 年，瓦格纳以二百二十五英镑的年薪加上养老金的优渥条件，担任德累斯顿剧院的院长一职。在萨克森王国所有的公职当中，这个堪称一流的永久职位，是一份确保专业地位的铁饭碗工作。1848 年，正值欧洲各国革命动乱的时代，不满于现状的中产阶级渴望推动自由改革。由于无法借道德或宪政上的诉求来促使政教合一的政府摆脱迂腐的传统、阶级和法律观念，中产阶级于是和饱受饥饿的受薪阶级结合，决定以武装暴动为手段，达到改革的目的。这波革命浪潮在 1849 年冲击至德累斯顿。如果瓦格纳只是一般批评家和业余欣赏家眼中的"艺术家"，只关心音乐，不关心政

治(其实艺术家只是一群对天下事漠不关心的生物罢了),那他何必冒着生命危险参加当时的革命活动?更何况瓦格纳热衷革命的程度绝不下于毕夏普[Sir Henry Rowley Bishop,1786~1855,英国作曲家和指挥家,伦敦爱乐交响乐团(成立于1813年)创团指挥]投身1832年的英国"改革法案"(English Reform)和贝聂特[Sir William Sterndale Bennett,1816~1875,英国当时最有影响力的音乐家。1849年创立伦敦巴赫协会(London Bach Society)]对宪章运动和自由贸易运动所付出的心力。瓦格纳先是极力恳求萨克森国王抛开一切顾虑,顺应大势所趋,肩负起国王的责任,领导人民更正已经铸下的大错(想想可怜的国王听到瓦格纳此言时的感受)。后来革命爆发,瓦格纳坚决地站在贫穷正义的一方,对抗跋扈无理的富人。结果革命失败,发起活动的三位领导人全部遭到通缉:罗柯尔(August Roeckel),瓦格纳的旧识,他曾写了一系列很有名的信件给瓦格纳;巴枯宁(Michael Bakoonin),后来成为著名的无政府主义革命分子;第三位就是瓦格纳自己。瓦格纳流亡到瑞士,罗柯尔和巴枯宁则在牢里被关了好长一段时间。瓦格纳的一切当然也全毁了,"一切"包括他的财务和社交(他自己倒是松了一口气,对这样的结果也颇为满意[瓦格纳当时积欠了不少债务,逃亡国外让他在债务纠缠方面松了一口气])。他在国外度过了长达十二年的流亡生涯。在这期间,他的第一个构想是在巴黎发表《汤豪泽》。为了对巴黎人表白自己,他写了一本《艺术与革命》(*Art and Revolution*),如果你看过这本小册

子，就能明白瓦格纳对革命的社会主义是深感同情且大力支持的，他的思想几乎完全不受当时保守教会的影响。三年内，他不停地写些有关社会演进、宗教、生活、艺术或富人影响力等议题的著作，有几本在分量上和思想层面上都称得上是呕心沥血之作，但其本质仍是宣传手册，可说是这位天生煽动高手的政治宣言。1853 年，瓦格纳自行将《指环》整首诗的内文付梓；1854 年，《莱茵黄金》总谱也全部完成。

这些事件在德国都有正式的官方资料，在今天也可查询得到，几本革命手册并有由艾利斯先生(Ashton Ellis)翻译之英文版本，资料中将瓦格纳总结为一位“政治上的危险人物”。虽然事实摆在眼前，也许还是有人听说我是社会主义分子，就告诉你萧伯纳只是个业余水准的音乐爱好者，他对《莱茵黄金》的诠释不过是根据本身的社会主义观点，从老掉牙的英雄故事中借用一个无聊的故事，好写本评论歌剧的书罢了。若遇到企图这样说服你的人，就当他是个爱大放厥词的半吊子吧。

如果你现在同意《莱茵黄金》是一则寓言，而且也满意这样的解释，我要提醒各位，若没有一点儿戏剧创作的才气，是不太可能写出一则连贯、易读的寓言的。想要将一个想法化为一出戏剧，只有一个方法，就是把它搬上舞台，通过剧中人物来传达这个想法，不仅如此，这些人物必须具备人类基本的天性与热情，才能使这部剧引发观众共鸣，

给人感同身受的效果。以班扬[John Bunyan,1628~1688,英国散文作家、清教徒牧师,反对王政复辟。因传教违反国教规定,曾被囚禁十二年,代表作为《天路历程》]的《天路历程》(*Pilgrim's Progress*)[第一部分1678,第二部分1684]为例,他不像一些想模仿他但却学不到精髓的人一样,企图把"基督精神"和"勇敢"拟人化,相反地,班扬是为读者及观众将"基督徒"及"勇敢的人"所过的生活,具体地化为一出精彩的戏剧。虽然我曾解释过沃坦代表的是"众神首领"(Godhead)和"国王地位"(Kingship),娄格代表"逻辑"和"想像力",但其中少了生存"意志"(通俗的讲法就是有"头脑"但没有"感情")。不过,剧中的沃坦是个信仰虔诚的人,娄格则狡黠、聪明、点子多而愤世嫉俗。至于代表国家律法的弗丽卡,从表面上看来,她在《莱茵黄金》中并未揭示其所象征的寓言功能,只是单纯扮演沃坦的妻子和佛莉雅的姊妹。其实不然,一旦她纵容沃坦的胡作非为,即抵触了这个角色本身所象征的法律精神。当然,这正是现实中法律对居高位者犯法时的正常反应,但是我们不能以这一两句讽刺的话就模糊带过弗丽卡的寓意。直到她在下一出剧《女武神》里出现时,她在整个寓言中所应发挥的功能才渐渐地彰显出来。

在传统的观念里,不论是神明或是恶灵,超自然界的角色总是凌驾于人类的层级之上。读者若不是事先被提醒,就很有可能会被此一先入为主的观念所误导,除非他本来就没有这种观念。但在瓦格纳所选用的现代人道体系

当中,“人”却位居于最高层。在《莱茵黄金》的故事里,地球上还没有人类,只有侏儒族、巨人族和众神族。危险之处,在于你可能会不假思索地因循传统,误认为众神的等级比人类高。事实恰恰相反,《指环》的故事期待“人”将世界从瘫痪无能、病入膏肓的众神权威手中救赎出来。一旦了解这点,整个寓言的引申意义就变得再简单清楚不过了。当然,这里的侏儒族、巨人族和众神族,就是以戏剧化的手法,将人类的三个等级呈现出来:第一种人依直觉做事,性喜掠夺,贪婪好色;第二种人有耐力、肯吃苦,但愚笨而卑微,是标准的拜金主义者;第三种人智慧高、天赋佳,有道德意识,创立了国家和教堂等机构,并扮演管理者的角色。从历史看来,惟一能够超越这三个等级的,只有“英雄”。

现在事情已一目了然,如果下一代的英国人全都是像恺撒大帝一样的英雄(也许你从未这么想过),那么我们所有的政治、宗教和道德机构都将消失,因为根本不需要;至于比较耐久的附属产物,则和史前时代的巨石、环绕坟墓周围的桌形石及圆塔并排陈列,同属于某个消逝的社会次序所遗留下来的,成为令人无法解释的古代遗迹。那些恺撒们根本不会为任何的人为机制烦恼,例如我们的法条、教会之类,就像皇家学会的会员不屑对一般乡绅抬帽示意,也不可能去乡下听一个名不见经传的神父讲道一般。如果目前的社会演进持续向一层层更高的组织发展,总有一天世界会变成上述的情景。正如同现今英国大部分的专



业人士瞧不起澳洲土人一样，说不定未来的英国人甚至对上述的恺撒都不屑一顾。希望任何一个已届而立之龄的人都能严肃思考这类问题，从检视自己这一代之内所发生的事到回想父执辈所遵奉不渝的信念，甚至更进一步，思考怀疑论的意义和自己年轻时的亵渎言论[例如柯伦守主教(Bishop Colenso)对《圣经·摩西五书》的批评]。认真想过这些问题之后就能渐渐了解，未来的人必定认为我们现在的神学和法律有多么原始而无用了。德累斯顿暴动的领袖巴枯宁，曾在1849年和瓦格纳一起逃亡国外。巴枯宁后来阐述了他的理念，其无政府主义的论述在被后人所引用时，经常被断章取义，并愚蠢地加以夸大。巴枯宁表示，人类应该要废除所有的宗教、政治、司法、财政、法律、学术等等机构，让人得以随个人意志自由发展。当时的理想分子对于提倡人道思想不遗余力，目的在提高人类的自尊，涤除人类的恶习：人类总是自己捏造出某些不切实际的理想，面对理想时又耽溺怠惰；人类的生命本身就有源源不绝的能量，世上的善正是来自于此，人类却总是将之归于某个高不可测的超自然力量，或是弄个自我牺牲的仪式，以替自己的懦弱行为找个正当的理由。

在《指环》的结尾，“英雄”[寓指人类]出现，让侏儒、巨人和众神全都遭到毁灭的命运。在这里我要提醒大家，对瓦格纳而言，众神族象征的是虚弱、妥协，人类则代表了力量、正直。最重要的一点，我们必须了解(因为我们对故事

后续发展能够了解多少,关键就在这里),既然众神追求层次更高、更圆满的生活,在他心灵最深处必定渴望得到更强大的力量,但他却看不到这股力量所带来的第一个后果,那就是众神自身的毁灭。

在讨论这些严肃的抽象概念的同时,不妨来看看瓦格纳在歌剧上所使用的手法,也有些很有趣的地方。在歌剧的演出方面,瓦格纳绝对是个功力深厚的一流大家。他率先采用了一些戏剧效果,虽然现在看来有些老套,但他所投入的精力和展现的热诚,就好像是原创者骄傲地发表其创作灵感一般。当沃坦从阿尔伯里希手中抢过指环时,那侏儒发出了令人脊椎发凉、血液冻结的咒语,诅咒任何拥有指环的人都将饱受烦恼、恐惧,并难逃死亡的下场。伴随侏儒爆发这一串狠毒咒语的音乐插曲,在当时19世纪中的观众耳里听来,不论在和声还是旋律方面都让人毛骨悚然,浑身不自在,但随着时间的过去,现代人听起来已经不觉得有什么恐怖了。后来当法夫纳杀死法索尔特,以及每一次指环的拥有人惨遭横死时,这段音乐便再度出现。若勉强要解释,这一段插曲只能说是舞台上的煽情设计。深入分析下去,便会发现这段插曲根本就是多余的,而且还徒增困惑,因为一味追求财富必定步上毁灭之途,这个道理无须多加解释,并且,赋予阿尔伯里希下诅咒的神力,更是一点儿道理也没有。

《女武神》

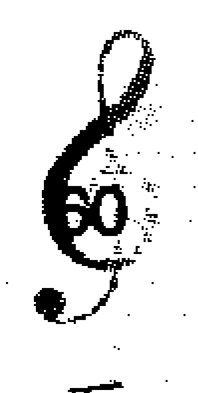
在《女武神》的序幕拉起之前，先来看看《莱茵黄金》落幕之后，发生了什么事。虽然在戏里，几个角色会告诉我们过去的事，但是，我们可能不是很懂德文，他们所说的，对我们可能没什么帮助。

沃坦仍然与妻子弗丽卡住在由巨人建筑起来的城堡里，在荣耀中统治着世界。但他对王位的延续缺乏安全感，因为阿尔伯里希一直伺机而动，准备随时夺回指环，由于曾经宣誓放弃爱情，阿尔伯里希能够让指环发挥完全的力量。而要沃坦也发同样的誓是不可能的。对沃坦而言，爱情虽然不是首要之需，但远比黄金重要，否则他就称不上神了。此外，我们也看到沃坦的力量是由一套法律制度建立起来的，而法律的力量来自于惩罚的强制性，沃坦既然制定了法律，自己就必须遵守法律，一个神若是触犯了自己制定的法，就是自己打自己的嘴巴，否定了法律和秩序应是行为最高准则的地位，对他身为宗教领导者和立法者的身份更是致命的一击。所以，即使面临必须宣誓放弃爱情的境地，他也不能以非法的手段将指环从巨人法夫纳手中抢回来。

在这种危机感的压迫之下，沃坦萌生了创造英雄保镖

的念头。他已将挚爱的孩子训练成女战士(女武神),她们的责任就是到各个战场上寻找最英勇的武士,然后将他们殉职的灵魂带回瓦哈勒神殿。召集了一群英雄之后,沃坦亲自悉心教导,娄格则在旁辅佐,做他们的辩证老师,以传统的法律和责任、超自然的宗教信仰以及牺牲奉献的理想主义来教导他们,让他们相信这些就是神格的中心思想,但实际上这些却只是爱恨情感的机制,这也正是沃坦的道德弱点。这样的训练巩固了他们对沃坦所创的政府制度的盲目崇拜,但沃坦心里很清楚,尽管这些制度标榜道德,但对明君的帮助远不及对自私而野心勃勃的暴君来得有用,一旦阿尔伯里希抢回指环,他将轻而易举超越瓦哈勒神殿的力量,或是干脆用财富把它买下来。一劳永逸的惟一方法,就是英雄的出现,在不受沃坦非法怂恿的前提下,除去阿尔伯里希,并从法夫纳手里夺回指环。沃坦相信,这样一来就再也不需提心吊胆,因为他创造英雄的目的并非要和众神为敌。在急着找救星的情况下,他怎么也料不到,英雄到来之后的第一件功绩,就是将众神和他们制定的法令全部斩除。

的确,沃坦也感受到这样的英雄因子正存在于自己的神格之中,英雄必须从自身嫡出。为了寻求爱,他离开妻子弗丽卡和瓦哈勒神殿,到世界各地流浪。他向大地之母寻求帮助,通过她具有永恒生育力的子宫,怀着最初使沃坦之所以为神的内在真理,再度分娩生产了他的女儿,但她



未被他的野心侵蚀，未被他所创的权力机制玷污，也未感染上他和弗丽卡还有娄格勾结的狡猾。这个女儿，女武神沃格琳德，是他真实意志的化身，是他的真我（至少他这么相信），他对她推心置腹，无所不言，因为和她说话就像在和自己说话。“有些话我从不对人提起(Was keinem in Worten ich kunde),”他对她说，“有些话我永远只埋在心底。这些只跟自己讨论的事，我只跟你说 (unausgesprochen bleib'es denn ewig:mit mir nur rath'ich,red'ich zu dir)。”

但除非能和沃坦的子嗣结合，否则沃格琳德自己无法生产英雄的后裔。沃坦继续流浪，和一个凡间女子生了一对双胞胎，一男一女。沃坦将他俩分开，让女婴在森林里的部落长大，并成为一介勇夫同时也是该部落首领浑丁的妻子。至于那男婴，他则亲自在丛林中养育他，过着野狼一般的生活，并教导他惟有众神才能做到的事：过一种不知快乐为何物的生活。这种魔鬼训练结束后，沃坦便遗弃了他，转往女儿齐格琳德和浑丁的婚宴，他披着流浪人的蓝色斗篷，戴着宽边帽，刻意压低的帽檐遮住了他那只瞎掉的眼睛。他出现在浑丁家中，屋子的中央梁柱是棵巨树。沃坦不发一语，将一把剑深深插入树干之中，只有英雄才有神力将剑拔出。之后，他再度悄悄离去。不过，众神的武器再厉害，也无法阻止真正的人类英雄，然而沃坦却对这个真理浑然不觉。不论是浑丁自己，还是任何来访的客人，都无法将剑移动一分一寸。那把剑就静静地插在树里，等待着冥

冥中注定的那只手将它拔出。这就是发生在《莱茵黄金》和《女武神》之间年轻一代的故事。

第一幕

我们坐在观众席上，满心期待地等待幕帘拉起，不过这一次耳边传来的不是莱茵河隆隆的流水声，而是森林里稀里哗啦的滂沱大雨。雨声伴随着雷声郁沉的低吼，犹如在累积能量，蓄势待发。倏然雷声大作，爆发出密布天空的闪电。雨过天晴，幕帘拉起，观众立刻一目了然，知道这是谁的森林，因为舞台的中央支柱是棵巨树，感觉就像是首领之类的狠角色所居住的地方。房子的大门敞开着，一个看起来万分疲惫的男人一跛一跛地走进屋内，显然是个忧郁小生的角色。齐格琳德发现他躺在壁炉前。男人解释说他刚刚才结束一场战斗，他的武器比不上自己的手臂，在战斗中被敌人砍断了，在不得已的情形下，他只得逃亡。他只想要些水喝，稍微休息一下后便会离开，因为他自认是个扫把星，不想把霉运带给对他伸出援手的女子。但这名女子看来也很不快乐，两人间便生出一股相惜相怜的情愫。女子的丈夫回来之后，发现他妻子和这个陌生人之间，除了互相怀有同情感之外，还长得酷似，两人的瞳孔中都闪过一道蛇影[威松族的遗传特征，即瞳孔中会有蛇影闪过]。三人在桌前坐下，陌生人便开始述说自己不幸的遭遇。他并不知

道自己其实是沃坦之子，只知道他的父亲是威松族的佛分["Wolfing"，来自"wolf"，"狼"之意]。他所能记得最早的一件事，是有一次和父亲去找猎物，回家后却发现家园全毁，母亲被杀，而他的双胞胎妹妹被人带走。这幕惨剧出于倪丁族人之手，他和父亲佛分便和倪丁族结下不共戴天之仇，从此和倪丁族人势不两立，争战多年。直到父亲失踪，徒留下一张狼皮。年轻的威松族之子于是被孤零零地留在世上，周遭总是敌意多于善意，有时甚至为他的朋友带来不幸。最近的一次，他路见不平，为了救一个被迫嫁人的少女，而杀死了她的兄弟。但结果激怒了死者的宗族亲戚，少女因而被杀，连他自己都差点死在他们手里。

这一次的厄运比他想像的还糟。他逃到浑丁的家中避难，在他家的壁炉前休息，却没想到浑丁正是那被杀兄弟的族人，自然会替他们报仇。浑丁告诉威松族之子，隔天一早，不论他有没有武器，都得为他的性命而战。然后浑丁命令妻子就寝，自己也随后带着他的矛回房。

这个不幸的陌生人在壁炉前徘徊思索，一筹莫展，惟一的一丝希望，是想到父亲在很久以前曾对他说过的承诺：他会在最需要的时候得到武器。壁炉中最后一丝火焰照耀到插在巨树中央的短剑，金色的剑柄闪烁着光芒。但他并未注意到，余烬便消失在黑暗之中。这时那女子回来了。浑丁睡得很熟，她给他下了药。她开始叙述她的故事：在被迫嫁给浑丁时，她说道，一个独眼老人出现在婚宴上，

告诉她有关那把短剑的事。她一直感觉到会有英雄出现，拔出树干中的那把剑，然后把她从这段痛苦的婚姻中拯救出来。这个陌生人虽然对坏运气始终无能为力，但对自己拥有的力量深具信心，也从不放弃任何能改变命运的机会。他立刻对她倾诉爱慕之意，任自己放纵于这美好的季节与夜色，春天已经降临大地了。两人开始互表衷情，不久后便发现彼此就是当初被拆散的双胞胎兄妹。感动之余，他惊觉威松族的英雄血统不能就此衰败，更不能容许血统被低贱的其他族人玷污。他呼喊着神剑的名字"诺盾"[萧伯纳称"诺盾"(Nothung)为"救命剑"(Needed)，因"Nothung"词首"noth"即有迫切需要之意]，一举将剑从巨树中拔出，以作为结婚礼物。然后，他拥抱着春天带给他的伴侣，大喊："为兄之妹，为兄之妻；威松香火，生生不息！"

第二幕

到目前为止，沃坦的计划似乎十分顺利。在山林之中，他召唤女武神沃格琳德，这个大地之母为他所生的女儿，命令她注意即将发生的决斗，浑丁一定要输。但沃坦此举并未事先征得妻子弗丽卡的同意，代表法律的她，对这两个犯了乱伦罪和通奸罪的情侣，会有什么意见?英雄或许可以违逆法律，以自己的意志代替法律；但现在众神一切的力量全靠法律而来，又如何能保护英雄，使他免于有罪?

弗丽卡知道之后，不由得全身战栗，立刻怒气冲冲地找沃坦兴师问罪，吵着要惩罚那对情侣。沃坦则辩称，为了培训瓦哈勒神殿的护卫队，宣扬英雄主义乃属必需。但他的抗议只换来弗丽卡一拨接一拨的责骂，指控沃坦连自己都无法忠于法律，例如到世界各地流浪，生了一群女武神、乱播“狼种”之类的行为。面对弗丽卡振振有词的反击，沃坦毫无招架之力。弗丽卡说的一点儿也没错，从沃坦把这个“狼种英雄”带到世上来的那一刻起，就注定了众神族的毁灭。而现在，为了拯救众神，她无情地要求沃坦取走“狼种英雄”的生命。沃坦无力拒绝，因为实际上统治这个世界的，不是他的思想，而是弗丽卡掌管的那股机制力量。他必须召回沃格琳德，收回之前所下的指示，重新发出命令：浑丁将杀死威松族的子嗣。

但另一个困难出现了。沃格琳德是神格思想和意志的化身，矢志追求更高层次的境界，这种更上一层楼的渴求，即神格中的神圣因子；当众神为了当下的权力而诉诸王位或宗教领袖的职位，违反了真理时，这股追求真理的意志只得脱离众神。身为女武神的沃格琳德，肩负着搜寻英雄的使命，秉着对沃坦绝对的信赖，认为她所做的事是沃坦掌管的国度内最神圣、最勇敢的工作。现在沃坦却告诉她当初无法告诉弗丽卡的事（若沃格琳德不是如她所说，是沃坦自己的意志化身，沃坦也无法对她启口），亦即整个故事的始末，从阿尔伯里希偷走指环到沃坦想创造一个英雄

以兹对抗等等。到此为止，沃格琳德完全赞同这个想法，但后来听到整个事情的结论竟是她必须服从弗丽卡，帮助弗丽卡的奴才浑丁，让之前的伟大工作毁于一旦，甚至让英雄落败，她平生第一次犹豫该不该受命了。愤怒、绝望之际，沃坦大发雷霆，她不得不服从。

之后，威松族之子齐格蒙出现，随后是他的妹妹新娘齐格琳德。想到为自己的英雄蒙上耻辱，齐格琳德又恨又惧，于是逃进山里。在齐格蒙抱着精疲力竭、毫无知觉的齐格琳德时，沃格琳德出现在他面前，严肃地警告他，他必须立刻和她从这个世上离开。他问，要去哪里。“去瓦哈勒神殿，加入护卫队。”他又问，他是否能在那里见到父亲。“是的。”他是否能在那里娶妻?“是的，将有美女随侍在侧。”他是否能在那里见到他妹妹?“不。”于是齐格蒙说，我不会跟你走的。沃格琳德试图让他明白，他并没有选择的余地。而作为一个英雄，他不是轻易就能让人说服的，他有父亲给他的神剑，不怕浑丁的挑战。但当她说出她正是奉他父亲之命而来，而且神的剑对英雄并没有帮助时，他接受了命运，但是要亲手完成它，为他自己，也为他妹妹。他要先结束妹妹的性命，然后再以同一把剑的最后一击作自我了断，死后他宁愿去地狱，也不愿去瓦哈勒神殿。

到了这个地步，以沃格琳德的个性，如何能违反自己的自由意志，在决斗中帮助弗丽卡的奴才，而弃这位英雄于不顾呢?凭着直觉，她马上将沃坦的命令抛在脑后，要齐

格蒙跟浑丁决斗时小心自己，她则答应以神盾保护他。不久传来浑丁宣战的号角声，齐格蒙立刻进入高昂的备战状态。两人开始交锋，女武神的盾护卫着英雄。但当齐格蒙的剑锋刺向对手时，沃坦突然现身在两人之间，以其之矛挡住齐格蒙的剑，剑应声而断。律法的利器刺入齐格蒙的胸口，英雄族的第一人就此死在浑丁手下。沃格琳德捡起断剑，将女子一同带上战马，快马加鞭逃离现场。气急败坏的沃坦把手一挥，浑丁便倒地而亡。沃坦于是开始追讨忤逆命令的女儿。

第 三 幕

陡峻的山峰上，四个女武神在等待其他姊妹的到来。其余的女武神先后从空中奔驰而来，马鞍上所载的战死的英雄，是她们从各沙场寻觅来的。还没出现的，只剩沃格琳德。她最后才到，马鞍上的战利品竟是一个活生生的女子。其他的姊妹知道她违逆了沃坦的命令后，没有人有胆子帮助她，沃格琳德只好唤醒齐格琳德，提醒她要努力自保，因为她已怀了英雄的孩子，一定要勇敢地面对一切，忍受一切，无论如何要保住英雄的命脉。齐格琳德听了之后神情激昂，燃起了活下去的希望，于是拾起断剑，急忙逃进森林里。没多久沃坦追来，众女武神在他严厉的斥责下，全都害怕得退下，留下沃格琳德单独一人。

这是第一个沃坦所未预见且怎么逃也逃不了的时刻。众神通过伟大的教会，建立起统治世界的权威，并靠着盟友“法律”的力量，仗着其令人敬畏的国家武力和狡猾心机，让世界臣服脚下。他不惜向这个盟友屈服，以监视管控普鲁托帝国，为的是忠于自己的灵魂，好还要追求更好，高还要要求更高。现在，这个灵魂却就此扬长而去，一心要毁灭他如左右手般的盟友：制定法律的国家机构。要如何才能让叛徒弃械投降？众神首领是不可能亲自下手处决它的，它毕竟是众神首领最贴心的灵魂啊！但是无论如何得让它暂时避避风头，或让它消音一阵子，否则，它必定会对“国家”造成重大打击，进而让“教会”毫无招架之力。在它完全脱离众神，重生为英雄的灵魂之前，它只会制造混乱，破坏现有的秩序。这时该如何使世界免于这场纷争？很显然地，在这种情形下就需要娄格了：谎言，根据最高原则，一定得蒙蔽真理了。就让娄格以熊熊火焰的姿态包围住山顶，有谁还敢接近沃格琳德？若真有人大胆走进火焰之中，就会立刻发现大火只是谎言、幻觉或海市蜃楼，他可能全副武装地走进去，却发现根本多此一举。所以，就让这虚幻之火尽情地张牙舞爪，虚张声势吧！等到时机成熟时，英雄出现，只有他敢冒险穿过火焰，所有的问题便将迎刃而解。沃坦带着破碎的心，离开了沃格琳德，让她陷入沉睡之中，身上盖着她的长盾；然后他唤来娄格，命他化为一道火墙，包围着山顶。沃坦转身离去，永不回头。

幸好,这里的寓意在受过教育的年轻一代看来,并不像四十年前那样刺眼。在那个时代,要是任何孩子对教会所解释的绝对真理表示怀疑,即使只是问为什么约书亚要叫太阳静止不动,而不是叫地球停止转动,或是指出鲸鱼的喉咙根本容纳不下一个人,怎么可能吞得下约拿[这两个典故出自《旧约圣经》:约书亚命令太阳静止不动,约拿被鲸鱼吞下三天三夜后又复活],有人便会毫不迟疑地告诉他,如果他再怀疑"真理",就会受尽折磨而死,死后还会在燃烧的地狱火之湖中,永远受着煎熬。现在要写或阅读同样的东西,很难忍住不大笑出来,但毫无疑问地,至今仍有上百万无知、迷信的人,以同样的方式教导孩子。在瓦格纳还是小孩的时候,"地狱是为了威胁、控制平民大众而设计出来的"还是个大秘密,只有处心积虑的统治阶级才知道。当时,娄格的火对所有的人来说,都很可怕,除了拥有非凡人格力量与无畏思想的人,才无惧于这道虚幻之火。即使在瓦格纳自己出钱印行《指环》剧本之后的三十年,他仍然在为自己公开否定迷信的行为而辩解,一再提醒读者他若不如此解释,恐有被检举之虞。在今天的英国,这么多伟大的选民仍然在近似魔鬼崇拜的消沉心态中卑躬屈膝,殊不知主要的屏障就是娄格的火而已。无怪乎没有一个政府有足够的良心或勇气,废除法律中有关所谓"亵渎上帝,怀疑'真理'"的荒谬条文。

《齐格弗里德》

话说齐格琳德肚里怀着英雄的遗腹子，手里拿着断剑，逃进了森林，在一个侏儒的铁匠铺里生下孩子后没多久便过世了。这个侏儒不是别人，正是迷魅，阿尔伯里希的兄弟，当初为他打造魔盔的人。迷魅的最终目的，就是要夺取魔盔、指环、财宝，进而篡得统治世界的普鲁托王位。各位应该还记得，在阿尔伯里希短暂的统治期间，迷魅自己也深受其害。迷魅已是个老眼昏花、步履蹒跚的老头儿，无力也无胆妄想亲自动手从法夫纳那儿夺回财富。法夫纳化身成一条巨蟒，在岩石堆的洞穴里看守着黄金。迷魅需要借英雄来达到目的。精明的他当然知道，老奸巨猾、贪得无厌的老贼，可以利用年轻人初生之犊不畏虎的蛮勇，为他们打下江山，这也是在现实世界中常见的情形。他知道他所收留的这个孩子具有英雄的血统，因此非常用心地将他扶养成人。

他所获得的报酬远远超过他所付出的代价。从来没有什么神来教导年轻的齐格弗里德什么叫"忧郁"。他没遗传到父亲的坏运气，但大胆和鲁莽的程度倒是比父亲有过之而无不及。对于时时袭击齐格蒙的恐惧和伴其一生的悲痛，齐格弗里德一概不懂。父亲是个忠心而知恩图报的人，

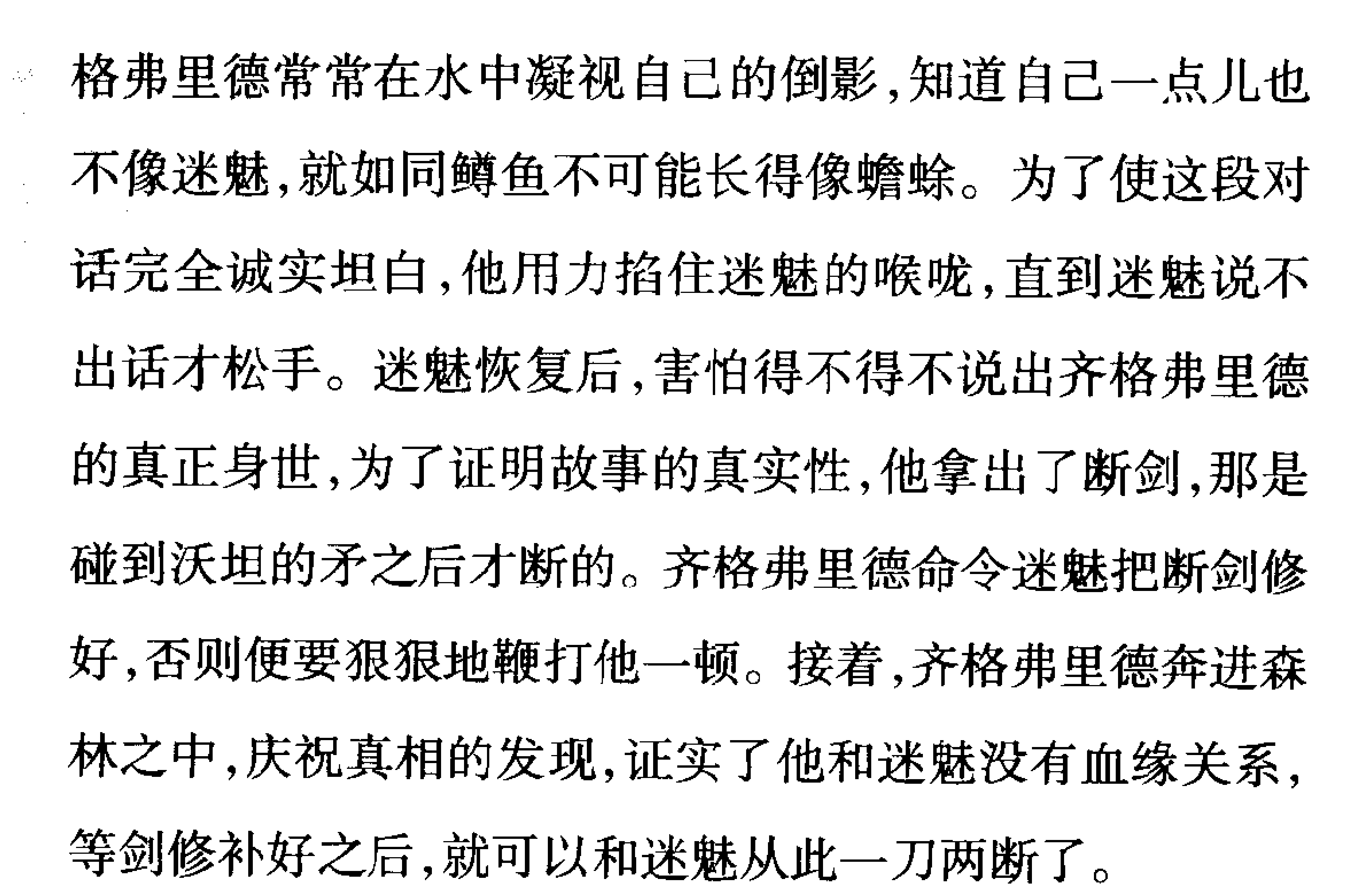
儿子却只顾好玩而不把任何法律规定放在眼里。他憎恨抚养他的丑陋侏儒，尤其讨厌这老头子老是唠叨着要他报答养育之恩。总之，他是个百分之百毫无道德观念的人，天生的无政府主义者，巴枯宁理想中的标准国民，尼采所谓“超人”的前身。他身强力壮、精力充沛，喜欢找乐子；对于看不顺眼的东西，他深具危险性与破坏性，但对于喜欢的东西，他又热情洋溢。幸好，他的喜怒哀乐是理性而健康的，所以才不至于引起天下大乱。整体来说，他是个生气蓬勃的森林少年，晨曦之子，在他身上看不到祖父和法律纠结不清的阴霾，也看不到父亲悲剧性挣扎的影子，从他开始，英雄族的后裔走进了阳光之中。

第一幕

迷魅的铁匠铺是个洞穴，他像个深居美洲洞穴里的无眼鱼一般，避开所有的亮光。在幕帘拉起之前，音乐已向观众透露，这一景发生在黑暗之中。接着幕帘拉起，我们看到迷魅似乎遇到了困扰。他正在想办法为他一手带大的孩子铸一把剑，因为这个孩子已经长得非常高大，足以和法夫纳决战了。要迷魅铸造邪剑不是问题，但英雄为履行其自由意志所需要的武器——以用来铲除宗教、政府、财阀等机制，消灭一切非英雄所建立、以恐惧钳制人心的王国——却绝非侏儒铸造得出来的。每次迷魅铸好一把剑，

齐格弗里德便把它折断，然后拎着可怜老铸剑匠的颈背，愤怒地揍他一顿。幕帘掀起后的第一景，就是从这些难堪的家庭纷争开始的。迷魅刚刚才竭尽心力，完成了一把上等的剑。齐格弗里德神情诡异地带了一只熊回家，把可怜的侏儒吓得半死。当熊离开之后，新剑也铸好了，但马上又被齐格弗里德折断。和往常一样，依齐格弗里德的脾气，他对铁匠大吹大擂的铸剑技术总是毫不留情地大肆批评，并威胁说若不是因为侏儒太令人作呕，他会连铸剑的人一起折成两段。

迷魅见状，又搬出他那一百零一个借口：一连串感人肺腑的说词，提醒齐格弗里德他是如何含辛茹苦地将齐格弗里德从小婴儿抚养成人，齐格弗里德却很坦白地回答，这整件事最奇怪的一点，即迷魅的照顾非但没有使他觉得感激，却反而让他巴不得把迷魅的脖子扭断。不过他也承认，虽然他厌恶迷魅的程度远甚于森林中的任何一种生物，但总是会回到迷魅的身边。一闻此言，迷魅立刻趁机扯了一个有关孝顺天性的歪理出来。他解释道他是齐格弗里德的父亲，这也是为什么齐格弗里德离不开他的原因。但齐格弗里德从森林里的动物同伴身上看到，不论是鸟、狐狸或狼，都是由它们的父亲和母亲共同创造出来的。迷魅无法反驳，只得勉强辩称人和鸟、狐狸不同，并说他其实是齐格弗里德的父亲兼母亲。齐格弗里德立刻大骂他是无耻的骗子，因为小鸟和小狐狸长得和它们的爸妈一样，而齐



格弗里德常常在水中凝视自己的倒影，知道自己一点儿也不像迷魅，就如同鳟鱼不可能长得像蟾蜍。为了使这段对话完全诚实坦白，他用力掐住迷魅的喉咙，直到迷魅说不出话才松手。迷魅恢复后，害怕得不得不说出齐格弗里德的真正身世，为了证明故事的真实性，他拿出了断剑，那是碰到沃坦的矛之后才断的。齐格弗里德命令迷魅把断剑修好，否则便要狠狠地鞭打他一顿。接着，齐格弗里德奔进森林之中，庆祝真相的发现，证实了他和迷魅没有血缘关系，等剑修补好之后，就可以和迷魅从此一刀两断了。

可怜的迷魅陷入了前所未有的苦境，因为他早就发现这把剑完全违抗他的命令：不论怎么敲打或冶铸都无法让它屈服。就在此时，洞穴里来了一个流浪者，身上穿着蓝色的斗篷，手里拿着矛，压得低低的宽帽檐遮住了一只眼睛。天生不好客的迷魅一开始想把他赶走，但流浪者声明他是个智者，能够在最紧急的时刻，告诉屋主他最想知道的事。迷魅听到这个邀请却十分不悦，因为这暗示访客的智慧比他高，于是告诉智者一件智者不知道的事亦即请他离开。流浪者却镇定地坐了下来，向迷魅挑战一场智力赛。他提议以双方的头颅作赌注，他将回答迷魅提出的任何三个问题。

如果迷魅只是问他真正想知道的事，而不是假装自己什么都知道的话，这将是他的大好机会。此时此刻最迫切紧要的事，是找出修补断剑的方法，就在他最需要的时候，

天上掉下来一个可以解答他疑问的人。在这种情况下,任何一个聪明人都会急着向访客提出三件最想知道的事,然后要求解答。只可惜这个侏儒是个阴险的傻蛋,一心只想找出访客无法回答的问题,好证明自己比较厉害,于是便提出三个他自己最熟知且最引以为豪的问题:谁住在地底下?谁住在地面上?谁住在高高的云端上?流浪者依序回答,在地底下的是侏儒族和阿尔伯里希;地面上的是巨人法索尔特和法夫纳;在云端的则是众神族和沃坦,也就是他自己。迷魅现在才惶恐地意识到眼前的这位访客是谁。

现在轮到迷魅回答问题了。哪一个族是沃坦最心疼,但却亏欠最深的?这个问题迷魅答得出来,他知道是威松族,也就是沃坦瞒着弗丽卡在凡间私生的英雄族,而且他还能告诉流浪者整件事的发展始末,包括那对双胞胎和他们的儿子齐格弗里德的故事等等。沃坦称赞他知识渊博,接着继续问道:齐格弗里德会用哪一把剑杀死法夫纳?迷魅也知道这一题的答案:就是那把他怎么样也修补不好的断剑,至于剑的来龙去脉,他可是一清二楚。沃坦又恭维他见识过人,然后丢出第三个问题,这本是该由迷魅自己提出的问题:谁能修补好这把剑?迷魅知道输掉了自己的头,大叹一声,承认答不出来,沃坦略微教训了他一顿,说这就是他太自以为是的后果,他早该提出他真正想知道的问题。沃坦并提出警告,一个不知害怕为何物的人将把诺盾剑重新铸好,而这个人就是将取走迷魅的项首的人,说完

便遁入森林深处，继续流浪去了。迷魅全身上下的神经立刻松懈了下来，整个人像毒瘾发作般剧烈地颤抖、痉挛着，就在这场噩梦最骇人的时候，齐格弗里德从森林里回来了，一进洞便看到了他。

接下来是一段令人好奇又有趣的对话。齐格弗里德对“害怕”一点儿概念也没有，因此迫不及待想把“害怕”当作一项成就学起来。迷魅则是个懦弱的胆小鬼。对他来说，整个世界就像是恐怖的幻影组合而成的，但这并非说他怕被森林里的熊吃掉，或是担心手指被铸剑的火烫到之类。避免肉体上的伤害或残废并不是懦弱的表现，相反的，这正是促使勇者展现智慧的原始动机。对迷魅而言，恐惧并非由外在的危险所引起，而是与生俱来，再多的安全也都无法减轻这种恐惧。他就像许多可怜的报社编辑，没胆量刊登真相，即使真相只是个简单的道理，有时甚至明显到连读者都看得出来，其原因并非因为公布真相就会让他们惹祸上身，更不是因为一旦无畏地公布真相，他们就无法成为杰出、有影响力的舆论领导人，真正的原因，完全只因他们活在一个充满虚构恐惧的世界里，在于他们对自己的能力和价值没有信心，却硬要装得很谦虚或表现出绅士风度的样子，以致后来连说出自己的意见都觉得心虚。迷魅就是这种人，害怕任何对他有益的事物，尤其是阳光和新鲜空气。他也深信，凡是没有先心存畏惧，随时做好防御准备的人，一旦进入社会闯荡，必将摔得粉身碎骨。因此，为了

确保齐格弗里德能完成他精心策划的任务,迷魅竟突发奇想,想教他"害怕" 是什么。他引用切身的恐惧经验,努力形容森林里的恐怖感觉,如伸手不见五指的幽暗角落、令人毛骨悚然的叫声、树丛里虎视眈眈的埋伏、黑夜里阴森跳动的磷光,以及所有令人汗毛直竖的可怕经验。

但这些描述只是使得齐格弗里德更好奇、更想知道"脊椎发凉"是什么感觉,因为森林一直是个带给他欢乐的地方。他急着想体会迷魅描绘的恐怖感受,就像学校里的小男生想知道电击的感觉一样。于是迷魅很高兴地提出计划中的构想,说巨人法夫纳可能会给他类似的恐惧感,齐格弗里德一听,兴奋地跳了起来。既然迷魅没办法为他修好断剑,他建议由他自己来修,迷魅摇摇头,斥责着说像他这么懒惰、鲁莽的年轻人,是不可能成就什么大事的,例如他不肯向迷魅大教授学习铸剑技术,恐怕连怎么开始都没概念。齐格弗里德的回答简洁有力且一针见血,他指出迷魅所有的学术成果,就是既做不出一把像样的剑,又无法把断掉的剑修好。齐格弗里德不顾大教授在一旁如何愤怒地叫嚣,抓起一把锉刀便开始动手,没几分钟就把断剑锉成一堆钢铁碎屑,然后把锉屑倒进坩埚里,加了煤炭重新烧铸。然后,齐格弗里德对着还在一旁咆哮的迷魅大声欢呼:无政府主义的破坏是为了革命,革命是为了创造! 在钢铁开始熔化后,他把钢铁放进铸模里,然后,看哪! 一把剑的雏形已经完成了。迷魅十分讶异,齐格弗里德完全违反

了铸剑原则，竟然还成功地铸好这把剑，不由得夸赞齐格弗里德是个天才，声称自己只够格当他的厨师和佣人。语毕便立刻进厨房为他炖汤，并在汤里下了毒，好等他杀了法夫纳之后再将之谋杀。在这同时，齐格弗里德一边敲打槌铸，一边以洪亮的声音随意吆喝着唱歌，像当初莱茵的女儿哼着无意义的音节一般。最后，他拿出平常用来折断迷魅的剑的铁砧，用新铸好的诺盾剑用力一击，铁砧便应声而断。

第二幕

那一夜，在黎明来临前最黑暗的时辰，我们来到了法夫纳的洞穴之前，并在那儿看到了阿尔伯里希，他好像找不出别的事好做，只顾盯着巨人所变成的龙，徒然妄想有朝一日能抢回洞穴里的黄金和指环。而可怜的法夫纳，虽然曾经是一个诚实坦然的巨人，现在却只能变成一条毒蛇的恐怖模样，好守护着他的金子。为什么他不能再变回诚实的巨人，离开那个洞穴，留下金子、指环和所有的东西，让其他够蠢的人花同样的代价来看守?这是任何一个正常的人会想到的第一个问题，但文明人除外，因为他们太习惯迷失于这种盲目的追求，以至于一点儿也不觉得有什么不对。

同样是在这个夜晚，流浪者出现在阿尔伯里希面前，

侏儒认出他就是从自己手中抢走黄金的人，便大骂流浪者是无耻的小偷，又以一副很无可奈何的尖酸语气讽刺道，流浪者所吹嘘的权力，还不是得受限于法律和那把刻有权力交易记录的矛柄，而这枝矛，若用来图一己之私利的话，阿尔伯里希老实地说，可是会从他手中粉碎的。沃坦已经不得不以这枝矛亲手杀死了自己的儿子，当然非常清楚这点；但有关他必须受制于这枝矛的事，沃坦已不再受其困扰了，因为他现在终于看清一切，对于自己所拥有的世俗权力感到憎恶，同时期望英雄的到来，但为的不是英雄将使矛的统治力量更为坚固，而是将为其带来毁灭。因此，当阿尔伯里希还在那儿不死心地痴人说梦，妄想着有一天能除掉众神族，再度靠着指环统治世界时，沃坦不再讶异了。他告诉阿尔伯里希，他的兄弟迷魅正带着一个英雄前来，而这个英雄是众神既无法帮助，亦无法阻止的，阿尔伯里希若想挑战他，不妨试试运气，瓦哈勒神殿这边绝对不会插手。沃坦甚至建议阿尔伯里希，不妨先警告法夫纳有英雄前来杀他，或者向法夫纳提议，让阿尔伯里希替他和英雄谈判，说不定法夫纳会把指环送给他以为酬谢。于是他们叫醒了法夫纳化身变成的龙，龙很勉强地屈尊于贵，和他们交谈，但大吼着拒绝了他们的提议，十足地恃“财”傲物。“东西是我的，怎么保管是我的事。”他说，“别吵我睡觉！”沃坦睿智地笑了笑，转身对阿尔伯里希说：“刚才那招不管用，怪我也没办法。你要知道，任何事情都是顺着其本

质发展，而且‘你’是没有能力改变的。”说完就离开了。阿尔伯里希察觉到自己被过去的敌人嘲笑，但又有一股强烈的预感，整个事件的发展未必是众神所能预料掌控的。于是在天将破晓时，他躲了起来，准备好好观察一番，此时他的兄弟则和齐格弗里德一同出现在幕前。

迷魅最后一次试图吓唬齐格弗里德，形容那条龙的血盆大口有多可怕，呼出的气体是毒气，唾液有腐蚀性，尾巴还有蜇人的刺。齐格弗里德对龙的尾巴没有兴趣，他想知道龙有没有心脏，如果有的话，他有信心能用诺盾剑插入那颗心脏。这时他更加跃跃欲试，于是赶走了迷魅，在树下躺了下来，伸展着四肢，听着清晨的鸟鸣声。其中一只鸟儿好像有许多话要告诉他，可是他一句也听不懂，便拿出他割下来的芦苇吹着，想试着看看能否和鸟儿说话，但也没有用，于是干脆拿起号角吹给鸟儿听，请鸟儿送他一个爱侣，就像森林里所有成双成对的动物一样。他的乐声惊醒了龙，齐格弗里德也很高兴鸟儿送给他这个邪恶的伴侣。法夫纳看到这个巴枯宁小子对他没有半分的敬畏之意，觉得备受侮辱，一怒之下和齐格弗里德打斗起来，结果葬身齐格弗里德剑下，这是法夫纳所始料未及的。

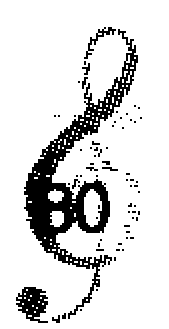
经过这么些事，人会渐渐懂得如何解读自然的讯息。齐格弗里德被喷出的龙血溅到之后，把沾了血的手指放进嘴里尝了一下，刹那之间听懂了鸟语，知道在他伸手可及之处藏有财富，于是顺着鸟儿的指示走进洞穴里，找到了

黄金、指环和魔盔。不久迷魅回来,迎面碰上了阿尔伯里希,两人为了还没到手的战利品分配问题,展开激烈的争吵,一直到齐格弗里德带着指环和魔盔从洞穴里出来才停止。齐格弗里德对那堆金子一点儿兴趣也没有,而且为了没学到害怕而大失所望。

不过,他学到了如何判读一个人的心思。可怜的迷魅假惺惺地对他阿谀奉承,却反而欲盖弥彰,让齐格弗里德看出了他谋财害命的阴谋,齐格弗里德举起诺盾剑,一挥便结束了他的狗命,躲在一旁的阿尔伯里希不禁暗自窃喜。齐格弗里德对黄金毫无兴趣,便把黄金留下来陪伴迷魅;他本想学习害怕,却失望而返。齐格弗里德疲倦地躺了下来,渴望能找个伴侣,于是再度请教他的鸟儿朋友。鸟儿告诉他,在一个被熊熊烈火所包围的山顶上,有个沉睡的女子,只有无惧的勇者才能穿过火焰赢得她的芳心。齐格弗里德全身的血液立刻沸腾了起来,迫不及待地跟随着鸟儿前往被魔火包围的山头。

第三幕

我们在山脚下还看到了另外一个人——已在毁灭边缘的流浪者。他从地底深处唤醒了大地之母埃尔达,请她给予建议。她叫沃坦和命运三女神(Norns)商量,但她们也帮不上忙,因为沃坦所想知道的是“意志”和无助的“命运”



无止境缠斗下去的最终结果,而"命运"只能在人的脚下编织着环境之网。"那么,"大地之母接着说,"为什么不去找我为你生的女儿,和她讨论这个问题?"他得解释为什么他会和女儿断绝关系,又为什么命令娄格在她周围放了一圈火等等,这把火将她和整个世界隔离开来,也阻绝了她以往对沃坦的建言。既然到了这个地步,大地之母也爱莫能助:她不断地将生命的能量推向更高层的组织,却首次出现令她如此困惑的结果,她无从指示沃坦该怎么避免他所预见的毁灭。这时,沃坦说出内心最深处的感慨,他其实乐见毁灭的来临,也心甘情愿和他的法令与盟友、代表权杖的矛(他却用它来杀死了自己最疼爱的孩子)、王国、权利及荣耀一起消逝,再也无法自夸这是个"永远的王国"。林中小鸟的歌声越来越近,沃坦让埃尔达回到地心长眠,准备引导他被杀掉的儿子的儿子达到目的。

庆祝新秩序的胜利与旧秩序的死亡本是件很快乐的事,但若你碰巧属于旧秩序的一分子,无论如何得为自己的生存而奋斗。我们可能难以想像,滑铁卢战役时,整个英军居然没有一个够聪明的人,能够站在为国家和全体人类好的立场上想想拿破仑战胜联军的影响;就算有这样的人,他也会杀死法国军士而不让自己被对方杀死,和最愚笨的士兵一样勇猛。而一些应该较有概念的人,利用士兵的无知、残暴和愚蠢,借着爱国和责任之名,教他们如何不假思索地奋勇杀敌。陈腐的生活徒然成为一个错误,即使

如此，这些人仍认为自己当然有权寿终正寝，安享天年，一旦面临可能惨遭横死的危险时，必然拼了老命极力抵抗。当流浪者和齐格弗里德正面相遇时，才终于领悟到这点。为齐格弗里德带路的鸟儿突然不见踪影，他只好在山脚下停了下来。在此，齐格弗里德看到了流浪者，便问他知不知道通往山顶的路，山顶上有个沉睡中的女子，四周包围着熊熊之火。流浪者询问齐格弗里德上山的原因，齐格弗里德描述了铸剑的过程，并说他只知道除非他把诺盾剑的碎片重新铸成一把新剑，否则剑便无法发挥力量。沃坦听着，不禁对齐格弗里德流露出父爱，但他对齐格弗里德的感情有如拿热面孔贴冷屁股，他的君王威严和长者尊严被年轻的无政府主义者丢在一旁，这小子根本不想把时间浪费在闲聊上，他鲁莽地叫流浪者要不就告诉他到山上的路怎么走，要不就"闭上他的鸟嘴"。沃坦觉得有点儿受伤。"有耐心点儿，小子，"他说，"如果我看起来比你老，你就该对我表示一点儿尊重。""真是金玉良言，"齐格弗里德说，"我从小到大一直被一个老头子所烦扰、阻碍，后来我终于把他解决了。如果你再不闪开，我也会以同样的方式解决你。你干吗戴这么大的帽子?那只眼睛又是怎么回事?是不是就是因为你挡了别人的路，所以被打瞎了一只眼睛?"对于这个问题，沃坦语重心长地回答，瞎掉的那只眼睛(为了和弗丽卡结婚而付出的代价)正在看着齐格弗里德。听到这里，齐格弗里德决定不再继续问下去，当沃坦是个疯子，并且再

度以暴力相胁。沃坦见状,卸下了流浪者的装扮,举起统治世界的矛,摆出他身为山的守护神最神圣、威严的姿态,山顶的周围霎时燃起了娄格化身成的红色火焰,沃坦就站在这一片壮观的火焰之前。但这一切对齐格弗里德没有任何威吓的效果。“啊哈!”当沃坦把矛抵在他的胸前时,他叫道,“我找到了杀父仇人!”接着将诺盾剑一挥,矛便断成了两半。“继续上山吧,”沃坦说,“我无法阻止你。”于是,沃坦就从此在人的眼前永远消失了。火焰迅速沿山坡向下蔓延,但齐格弗里德却很兴奋地迎向前去,就如同他毫不犹豫地铸出诺盾剑,或以剑刺入龙的心脏一样,他总是不假思索地向前行进,兴高采烈地吹着号角,为破坏的沸腾与热闹加点音乐伴奏。一路走来,他始终毫发未损。数个世纪以来,那些使人类远离真相的唬人火焰,其热度却无法使一个孩子眨眼,不过是幻象而已,这都得归功于娄格极具想像力的舞台管理技术。不过,火焰的成分从未改变或消失过,将来也会永远继续存在,惟一的例外是教会,它是那么贫乏,而又缺乏真正的信仰,才会利用空想家的谎言来获取权力。

回到歌剧

现在,尼贝龙根的观众们,鼓起勇气看下去吧,因为所有的明喻和暗喻都差不多结束了,你们就快解脱了,不必再和这些复杂的解释缠斗。接下来要看的就只剩歌剧,除

了歌剧还是歌剧。在很多小节的器乐之前，齐格弗里德唤醒了沃格琳德，两人又成为男高音和女高音，竞相唱着各人的段落，再发展出一段动人心弦的爱情二重唱，最后进入无伴奏的快板段落，以一段激昂的十六分音符三连音［此处和瓦格纳之谱有出入，应为原作者萧伯纳之笔误］收尾，就像大家所熟悉的《唐·乔凡尼》［莫扎特（Wolfgang Amadeus Mozart，1756~1791）之著名歌剧作品］第一幕终曲或《蕾欧诺拉》（*Leonore*）序曲［贝多芬（Ludwig van Beethoven，1770~1827）作品］结尾所用的三连音，并有一特别的对位主题、长低音以及女高音的高音 C，该有的都有了。

不仅如此，接下来的最后一出剧《众神的黄昏》更是一部标准的大歌剧。你会看到你一直想看的东西：舞台上大规模的歌剧合唱，不过不会干扰到在脚灯前唱出临死前一曲的女高音。大合唱在刚出场时已当过主角，以气势磅礴的 C 大调进场，不过，和《宠姬》（*La Favorita*）中的朝臣大合唱或《拉美莫尔的露其亚》（*Lucia di Lammermoor*）［二者均为多尼采第（Gaetano Donizetti，1797~1848）的歌剧作品］中之《为你，伟大的皇朝》（*Perte d'immenso guibilo*）相较，并没有什么明显不同，荒谬的程度亦不相上下。和声上无疑有些进步，瓦格纳把五度音改为升 G，要是多尼采第听到，一定会立刻用手捂住耳朵，大喊着应改用还原 G。但无论如何，这毕竟还是歌剧合唱，不仅如此，还有许多戏剧噱头，令人联想到梅耶贝尔［Giacomo Meyerbeer，1791~1864，本名 Jakob Liebmann Beer，德国歌

剧作曲家，所作歌剧以场面壮观、配器独特为其特色］和威尔第［Giuseppe Verdi，1813~1901，意大利作曲家，作歌剧三十余部］的歌剧：所有主角一个接着一个进入，形成大合唱(pezzi d'insieme)、复仇的起誓以三重唱进行、男高音唱出浪漫的死亡之歌。总而言之，所有的传统歌剧把戏应有尽有。

有些人可能会听信某些拜鲁伊特朝圣者的迷信之言，认为《众神的黄昏》是这部伟大史诗中最精彩的高潮，或说《众神的黄昏》中所涵盖的瓦格纳精神比《指环》的前三出剧加起来还浓厚，于是不敢注意这个惊人的隔代遗传现象，更何况我们可能发现，起誓三重唱要比沃坦在《指环》前三出里的形上对话还要精彩，而这三出剧才是真正的乐剧(music drama)。也就是说，整部作品里根本没有真正的隔代遗传。《众神的黄昏》虽然是《指环》中最后演出的一出，但却是瓦格纳最先构想出来的部分，其他三出都是从这里发展出来的。

整件事是这样的。瓦格纳在《指环》之前的所有作品都是歌剧(opera)，其中的最后一部，《洛亨格林》，可说是现代歌剧当中最有名的一部。当《洛亨格林》全剧在拜鲁伊特演出时，要比它在柯芬园(Covent Garden)上演时还像“歌剧”。原因在于，和较晚及个人风格较明显的瓦格纳作品相较，《洛亨格林》剧中最传统的歌剧特色，尤其是一些为主角及大合唱所写的大场面乐曲（就是我前面称的pezzi d'insieme)，在演出上的难度更高。正因为如此，在

拜鲁伊特演出时，这些段落被删掉，缩减成符合时尚之版本。因此，在一般的歌剧舞台上，《洛亨格林》成为今日歌剧典型的开创者，要比作曲家原先所写的版本前进许多。但毋庸置疑，这仍然是一出歌剧，有合唱、重奏、雄壮的终曲和一位女主角，即使她没有由长笛伴奏的华丽花腔变化，仍旧是不折不扣的第一女主角。从《洛亨格林》到《莱茵黄金》，瓦格纳做了许多革命性的改变，独独音乐技巧没有任何进展。

我所提出的解释，是《众神的黄昏》的创作时间介于这两部作品之间，但其音乐则是在《莱茵黄金》剧本写完的二十年后才完成的，因此《众神的黄昏》的音乐应是属于瓦格纳晚期臻至大师级的和声风格。瓦格纳最先想到的是写一部名为“齐格弗里德之死”的故事，内容取自德国古老的尼贝龙根传奇，易卜生的悲剧题材也是从同一神话而来。就某方面而言，易卜生的《黑尔戈兰岛的维京人》(*Vikings in Helgoland*) 应该就是瓦格纳原本想写的《齐格弗里德之死》，是一部为剧场而写的英雄式故事，没有《指环》中富含的形上意义或寓意。的确，传奇的大悲剧不论再怎么改编、再怎么发挥创造，也不会变成《莱茵黄金》、《女武神》和《齐格弗里德》的完美寓意设计。

新教徒齐格弗里德

最初的《齐格弗里德之死》含有丰富的哲学意味，是因为齐格弗里德这个形象健康的角色。他的自信来自于他的冲动和一种旺盛而快乐的活力，这股活力凌驾于恐惧之上，无关乎良心，是恶意的，并且超乎法律和秩序及法律和秩序所附带的克难性质条文或道德观念。姑且不论我们对他的了解有多浅，这样的角色对我们这一代容易有罪恶感且易受良心谴责的人而言，总显得格外迷人有趣。这个世界总是喜欢不受良心束缚的角色，从庞奇[Punch and Judy，一种英国传统的滑稽木偶剧]、唐璜，一直到麦凯尔(Robert Macaire)、迪勒(Jeremy Diddler)和默剧小丑，这样的人物总是能吸引观众的目光。但在这里，他最后终究在邪恶的力量之下牺牲了。的确，对这号人物施予永恒的惩罚是有点小题大作。已故的李顿[Edward George Earle Bulwer-Lytton，1803~1873，头衔为李顿第一男爵(1st Baron Lytton)，英国小说家及戏剧家]在他《奇怪的故事》(*Strange Story*)中创造了一个角色，象征着无限的活力与快乐。就那个时代的小说而言，即使是一个无足轻重的角色都能够永生不死，但李顿觉得上述健壮、快乐的角色只能以一死作为结局，一个人一旦拥有了健康强壮的身体和心智，就无可避免地必须遭受厄运、不幸，而且完全无法拥

有同情心。

总之，虽然人类非常向往绚烂的生活及放纵冲动的快乐，但非常缺乏自信，于是只能把这种向往归于某种邪恶的力量，除此之外不敢多想。除非得到超人指点，或至少遵守合理的道德规范，否则这股邪恶力量终将导致全面性的毁灭。等到终于有聪明人了解到根本没有所谓的“超人”指点，世俗世界对于“天启”的了解只局限于其虚构层次，却不了解天启真正的深奥寓意，因此必然会得到这样的结论：人类所有的善行皆出于人的专断意志，所有的恶行亦然；显而易见，若人类的进展是个事实，则其出于善意的冲动必定建立于其毁灭性的冲动之上。在这个观念的影响之下，开始出现了享受生命的说法，在这之前，人类将一切归于上帝的恩赐。到了18世纪理性时代，人们开始崇尚科学，但从未有人提倡享受生命之类的论调。一些人开始大胆提出新的看法，质疑教会和法律所造成的伤害是否多于其所创造的福祉，因为这些组织限制了人类的自由意志。早在四百多年前，当欧洲人还普遍信仰上帝和天启的时候，就曾出现类似的思潮，一群坚毅果断之士认为个人对上帝或天启的诠释，要比教会的说法更有价值，此即“新教教义”(Protestantism)。虽然新教徒并没有很强烈的教条信仰，不久后也设立了自己的教会，但就整体而言，这个运动已证明当初的方向是正确的。到了现代，新教教义中的超自然成分已消失。若一定得将个人的独立判断视为对人类



意志(Humanity)的最佳诠释(和以往将个人判断视为对上帝旨意的说法相比,这么说不算极端)才能使个人判断有其价值,则新教徒必得再次行动,成为无政府主义者。历史的发展也正是如此,无政府主义后来变成18世纪、19世纪最受人瞩目的新教条。

根据经验法则,无政府主义理论的弱点在于依赖"人"所建立起的发展。世界上没有所谓的"个人",我们要讨论的是多数人,有些人是伟大的流氓,有些人是伟大的政治家,其他人两者兼具,而其中大部分的人有能力处理私人事务,但无法理解社会组织,或无法应付庞大机构产生的各种问题。如果"人"指的是这整个群体,那么"人"没有任何进步,相反地,"个人"一直抗拒着群体的力量,甚至不愿出资协助机构的发展。为了筹措机构所需的经费,得借着"间接课税"的名义,才能从"个人"的身上征收到钱。这样的人,如瓦格纳的巨人,必须由法律统治。若要他们接受法律的统治,则必须先特意向他们灌输各种偏见,让他们的脑海中充满壮观的期待、世俗的高官显位及尊严权威等假象。政府当然是由少数领袖人物建立,不过,一旦整个机制完备,便很可能由能力不足、智力也不足的人接手管理(事实上也往往如此),当这些蠢材搞砸了事情,使得该政府机构跟不上文明持续进展(或衰亡)的脚步时,那些能者与智者则必须不时出手修补一下整个系统。上述贤能之士可谓陷于沃坦的处境,被迫保持神圣,而自身又必须遵守法律,

而法律正是他们私底下认为即将淘汰的克难机制；同时，他们也被迫对条文和理想表露出最大的敬意，但在私底下，他们却抱着愤世嫉俗的怀疑态度，彼此讥讽这些条文和理想。没有任何一个齐格弗里德能够将他们从这种奴役和虚伪之中解救出来。事实上，齐格弗里德往往发现自己只有两个选择，不是去统治所有非齐格弗里德族类的人，就是让自己毁在他们手里。除非我们的统治者和沃坦一样觉悟，才可能跳出这个两难困境。政府领袖的工作不是通过制定法律或建立组织来壮大恶人或照顾最不适合生存的人，而是要培育出贤能之士，靠他们的意志和智慧来创造更美好的社会，这是我们的差劲法律所应该做但却始终做不好的事。现今的大部分欧洲人没有生活目的，如果有一天我们能够秉持着认真、科学的态度，为社会创造有价值的人性化成果，人类文明才可能大步向前迈进。简言之，在新的新教教义能在政治上实际发挥功能之前，我们需要培育一群社会精英，让其创造继起生命的原始冲动，为人类领航。[贵族阶级一向赞同从特选血统中培养统治阶级的观念，不论其特选的方式有多荒谬。我们从贵族政治转变为民主政治，却忽略了在此同时，我们的统治阶级也在改变，从特选血统（Selection）转变为混杂组合（Promiscuity）。那些参与现代政治的人最清楚，这样的结果往往是闹剧一场——萧伯纳注]

19 世纪最无可避免的、也是最戏剧化的新思潮，是以一个完美、天真的英雄为代表，以排山倒海的气势，推翻了

宗教、法律和秩序，并以不受拘束的人类意志(Humanity)取而代之。人类意志自由运作的结果，所产生的不是混乱，而是新秩序，因为人类意志之所欲，即人类福祉之所欲。这个想法早在亚当·史密斯[Adam Smith，1723~1790，英国经济学家，从人性出发，研究经济问题，主张经济自由放任，反对重商主义和国家干预，主要著作有《国富论》等]的《国富论》中就出现了，后来经过一位伟大的艺术家[萧伯纳此处所说的伟大艺术家即瓦格纳，经典名作即《指环》]阐释并发扬光大为一部经典名作。而如果这个艺术家刚好是德国人，他应会乐于将他的英雄塑造为"顺应时势所需的自由意志人"，只是这样一来，必定气坏了天生缺乏形而上学细胞的英国人。

万全之计、江湖骗术，抑或理想主义

不幸得很，人类文明的进步方式并非是逐次的小幅度调整，而是剧烈的修正运动。剧烈变动之后，我们无可避免地会倾向马鞍的一边，或左或右；若下一次的变动没有以同样的力量将我们的重心拉回正中央，我们便会因失衡而坠马。教会中心主义和立宪政治使我们往一边倾斜，新教教义和无政府主义又把我们拉回另一边。"秩序"使我们免于混乱，却制造了暴君；"自由"消灭了暴君，但其后果却不比独裁好多少。就理论上而言，用科学方法使这两种力量保持平衡并非不可行，但实际上，人却往往受制于个人喜

好,无法完全依理论行事。此外,人还有个毛病,做任何事都想找个以一应百的万全之道,就像我们总是在追寻一种能治百病的万灵药,这在道德上称为“理想”。上个世代将“责任、牺牲、舍己为人”定为道德的理想标准,下个世代的人,尤其是女人,却在四十岁左右觉醒,赫然发现自己的大半生就在这个“理想”的追求中浪费掉了,更令她们痛恨的,老一辈之所以把这个道德标准强加在她们身上,正是因为他们年轻时也曾遭受过同样的欺压。于是,受骗的这一代对所谓的责任嗤之以鼻,转而建立起另一种理想标准的“爱”。被“责任”长期奴役所产生的最残忍、不幸的特点,正是缺乏爱、渴求爱的受伤心理。这种想要找出“万灵药”的反应,其实和前人曾经产生的其他反应一样没有进步,但就算对他们提出警告也是枉然,因为他们根本无法意识到自己正在重蹈覆辙。举个老生常谈的例子,大英国协在经历了一段严格艰苦的生活之后,查理二世一复辟便大幅开放了自由的尺度。你不可能说服任何一个卫道人士,说这是个单纯的“事件——反应”摇摆运动。若他是清教徒,必会将复辟事件视为国家的大灾难;若他是艺术家,则会将复辟事件视为契机,英国可借此摆脱长久以来笼罩全国的忧郁气氛、魔鬼崇拜及情感上的荒芜。清教徒准备以现代的发展来考验英国,一些非专业的艺术家也准备以现代启蒙思潮测试复辟王朝。到目前为止,我们必须满足于靠着一次次的反应向前迈进,期望每一次的反应都能建立起

某个历久不衰、实际可行的新制度或道德习惯，经得起下一次反应的修正。

沃坦的角色缘起

现在我们看到，原本这只是一出剧，其中沃坦并未出现，齐格弗里德则是主角。如此的一出剧是如何地发展成为一部伟大的四部曲巨作，其实沃坦才是贯穿全剧的主角。没有了支点，阿基米得无法用杠杆撑起世界；若只将反应力量拟人化，便无法成功地将“事件——反应”戏剧化地呈现在观众眼前，还得加上权力和新反应力量两者间的对抗才行；冲突是所有戏剧的必要元素，在这两者的冲突之间，就完成了戏剧的张力。《众神的黄昏》的主角齐格弗里德，在剧本中只是首席英雄男高音(primo tenore robusto)，在最后一幕遭刺之后，挣扎着不肯死去，为的是对女主角唱完真爱终曲，和多尼采第[Gaetano Donizetti，1797~1848，意大利歌剧作曲家。主要作品有《爱情灵药》(*L'Elisir d'amore*，1832)、《拉美莫尔的露其亚》(1835)、《连队之花》(*La fille du régiment*，1840)和《宠姬》(*La favorite*，1840)]的歌剧《拉美莫尔的露其亚》(*Lucia di Lammermoor*)剧中的男主角艾德格(Edgardo)的角色一模一样。为了使观众更容易了解齐格弗里德的喜、惧、无关乎良心的英雄行径以及其所代表的深度意义，绝对有必要赋予他比典型坏人哈根更有力的戏剧反派对手。因此，瓦格纳必须将沃坦

塑造成一块砧板,用以锻炼齐格弗里德的铁锤。既然原本的故事里没有沃坦,瓦格纳于是得往回编写剧本,探索人类社会的发展源头。一旦以宏观世界的角度出发,很明显地,齐格弗里德必然得和更多类型的角色发生冲突,除了沃坦和弗丽卡所代表的超自然宗教与宪政等崇高力量之外,齐格弗里德还得对抗许多更鄙俗、更愚蠢的角色,这一类的次要反派角色为剧中人物阿尔伯里希、迷魅、法夫纳、娄格等等。除了阿尔伯里希,这些角色都并未出现在《众神的黄昏》之中,阿尔伯里希在哈根梦中的那番话非常具有效果,但也只是和《哈姆雷特》中的鬼魂及《唐·乔凡尼》(*Don Giovanni*)[莫扎特的歌剧,主要叙述西班牙传说中的花花公子Giovanni极度荒淫而终至毁灭的故事。Giovanni欲染指Donna Anna,却撞见Anna的父亲(即统领)。老统领坚持要决斗,Giovanni不得已杀死统领,逃逸而去。终幕里,依故荒淫的Giovanni无意间闯入墓地,遇见驻立墓旁的统领纪念石像。半醉的Giovanni竟出言嘲讽,还命令仆人Leporello去邀请石像至他的住处共进晚餐。没想到石像居然点头应声,接受Giovanni狂妄的邀约。Giovanni毫不在乎,回家去准备晚宴。席间,乐团奏出快乐的舞曲,人如酒神般地狂欢。只见Giovanni戏弄酩酊的Leporello,在得意的笑声未歇之际,突然响起沉重的扣门声。一惊而醒的Leporello,任Giovanni怎样命令,死也不敢去开门。Giovanni只得自己提着灯,走到门前,将门打开。门一开,眼前赫赫矗立着统领的石像……]中的雕像一样,所具有的只是纯粹的戏剧效果而已。就算将命运三女神和女武神瓦特劳特来找沃格琳德要回指环这两小段删除,也不会影响《众神的黄昏》的连贯性和完整性。若把这两段保留下来,使这出剧的剧情对

话和其他三出剧衔接起来，也并无哲学上的连贯意义，“吉贝宏(Gibichung)中的沃格琳德”(目前此两者有关)和“沃坦与大地之母所生的女儿”两者之间其实没有实质上的身份关联。

万灵药“爱”

各位现在或许注意到了，当《指环》从乐剧转变为歌剧时，原本丰富的哲学意义便逐渐淡化了，取而代之的是浓厚的教化意味。剧中有关哲学的部分象征了瓦格纳对世界的观察，并通过戏剧手法呈现出来。在教化意味较重的部分，其哲学成分已减弱为某种浪漫的寄托：找个能治愈人类一切苦痛的万用处方。瓦格纳毕竟也是人，当他的哲学灵感枯竭时，便和我们一般人一样，只能寄望找种万灵药了。

找万灵药的想法早就有了，瓦格纳绝不是第一人。早在 1819 年，一位来自英国萨西克斯郡的年轻乡绅雪莱[Percy Bysshe Shelley，1792~1822，英国浪漫主义诗人，赞颂革命，抨击封建政治和传统，主要作品有诗剧《解放的普罗米修斯》(*Prometheus Unbound*)及抒情诗《西风颂》、《致云雀》等]，就曾以超人的艺术天赋与过人的才气，完成了一部类似的作品。《解放的普罗米修斯》(*Prometheus Unbound*)可说是《指环》的英文版。若想到雪莱当时只有二十七岁，而瓦格纳完成《指环》的剧本时已经

四十岁,我们心中不免燃起一股盲目的爱国狂热,非得强调一下年龄的差距,方能心满意足。两部作品皆探讨了人性、神和政府组织三者间的冲突,所得的结论皆为人应充分发展其个人意志并建立自信,才能从专制之中得到救赎。此外,两者的结尾皆陷入了追寻万灵药的迷思,说教意味浓厚,高声呼吁将"爱"标榜为驱邪除恶、使所有困难迎刃而解的万用准则。

《解放的普罗米修斯》和《指环》的相异点和相似点同样耐人寻味。当时的雪莱正值血气方刚之年,经过新教改革运动(New Reformation)的猛烈冲击之后,迫不及待地想初试啼声,发挥自己的艺术才华。他对故事中的反派主角毫不留情。他的沃坦叫做朱庇特(Jupiter),原本是英国传统神话里的神,经过两个世纪无知的圣经崇拜和无耻的商业主义之后,堕落为一个力量强大的恶魔。他既是阿尔伯里希、法夫纳、娄格,也代表了沃坦野心勃勃的一面,这些角色的特性全部集于这个典型恶魔的身上,最后,其统治者的地位终究被人推翻,朱庇特哀号着坠入地狱的深渊。揭竿起义的英雄象征了"永恒的律法"(Eternal Law),尔后其被"进化"(Evolution)的观念所取代。瓦格纳比1819年的雪莱年长许多,人生阅历也更加丰富,因此能够理解沃坦的处境并加以原谅,对雪莱强加在朱庇特身上那些令人嫌恶的特点,瓦格纳很仁慈地将之与沃坦分开,另外创造其他的角色作为代表;而推翻沃坦的真理和英雄主义,其实就

是沃坦内心深处的赤子之心。在自觉到自己的错误后，沃坦反而认命地任由英雄行动，让众神族走向毁灭之途。从雪莱后期的作品看来，随着年龄的增长，雪莱也逐渐培养出同样的宽容、正义和灵魂的自由意志，只可惜他英年早逝，三十岁便离开了人间。不过，从两部作品皆以“万灵药”方式收场这点看来，除了瓦格纳加入了些许黑夜的影子和死亡的成分之外，从雪莱到瓦格纳并没有进步。爱最崇高的特点是其完全满足了生命的欲求，有了爱之后，生存的意志便不再困扰我们，我们终将达到死亡的终极喜乐。

雪莱的作品中，万灵药并未被简化到荒谬的程度，因为爱在《解放的普罗米修斯》中扮演着各种问题的答案的角色，是洋溢着热情、爱心的一种情绪，无关乎男女间的性爱激情。这种激烈的情绪，即使在完全没有男女情爱因素的情况下，也可能存在。仁慈(mercy)和善心(kindness)所传达的意义比爱(love)来得明确，但瓦格纳总是试图使他的理念能和身体的感官知觉产生某种程度的交会，如此一来，观众不仅仅是以18世纪的方式去想像、勾勒景况，还能亲眼在舞台上看到这些、从乐团里听到这些并通过激昂的热情去感受这些。约翰逊[Samuel Johnson，1709~1784，英国作家、评论家、辞曲编纂家，编有《英语辞典》(*Dictronary of the English Language*)、《莎士比亚集》(*Shakespeare*)，作品有长诗《伦敦》(*London*)、《人类欲望的虚幻》(*The Vanity of Human Wishes*)等]驳斥柏克莱[George Berkeley，1685~1753，爱尔兰哲学家，经验主义论者，主张除了灵魂之外，所有事物的存

在与否，视其能否被身体感官感受到而定。曾和约翰逊通信，两人间的讨论与交流对其哲学思想的发展有重大意义]的唯心论点，踢到铁板，但即使是他，对感官的重视与强调，也远不及瓦格纳：不论在何种情境，瓦格纳都坚持感官上的理解是绝对必要的，如此才能让观众对抽象概念产生具体的真实感受，亦即“真实”所代表的意义就是如此，也只有如此。现在，他只有借着将这样的激情回溯至号称最原初的性爱，才能将这个过程应用在表达诗意之爱上。他也以坦白和强有力的自然主义，将同样的情绪状态表现在歌剧的音乐上（要是换成雪莱，可能会因此饱受抨击）。以《女武神》第一幕的爱情二重唱而言，其令人血脉贲张的程度，要是以英国社会的传统标准来看，属于“不宜观赏”之类，得立刻拉下布帘才行。但《特里斯丹和伊索尔德》(*Tristan and Isolde*)的前奏曲更强烈、露骨地描述了一对情侣结合时的激情，在英国的管弦乐音乐会中，却能如此大受欢迎，我们不禁要质疑，这到底是表示我们的观众能以虔诚天主教徒的心态尊敬生命所有善意的、有创意的机能，还是意味着他们只是单纯享受音乐，却不了解其中蕴含的意义。

由于某些迷信观念，使得原本只是对自然激情升华的描述，反成了可耻、鲁莽的事，暂且不论这样的观念有多气人、多不人道，但与“将爱贬为某种万灵药”的想法相比，两者背后的认知是差不多的。即使以雪莱的慈悲和仁爱，也并未把“善”(good)标榜成永远的行为准则：雪莱在《解放的

普罗米修斯》中毁灭了朱庇特(Jupiter),正如齐格弗里德除掉了法夫纳、迷魅和沃坦一样。虽然雪莱创造了一个隐约象征着永恒(Eternity)的魔神角色(Demogorgon)来替普罗米修斯进行毁灭的工作，却仍然无法挽救毁灭的结局,因为根本没有这样的魔神，如果普罗米修斯不摧毁朱庇特,没有其他人能替他做这件工作。说来很夸张,也很可笑,这些诗人让他们的英雄经历了一路的血腥和杀戮,结论却是如布朗宁[Robert Browning,1812~1889,英国维多利亚时代诗人,突破传统题材范围，采用创新的独白形式和心理描写方法，对20世纪诗坛有较大影响,代表作为无韵体叙事诗《指环和书》(*The Ring and the Book*)]的大卫(竟是大卫）所说的“一切皆是爱；而一切皆律法(All's love;yet all's Law.)”。

当齐格弗里德在山上破除沉睡之人的盔甲,乍然发现那是个女子之后,他初尝害怕的感受,但当他的恐惧被炽烈的热情所取代,去触碰女子时,却遭到女子剧烈的反抗。就如同他充满阳刚气概的征服欲、如她任由自己屈服于攫住双方的激情,随之而来的,还有夹杂着狂喜与恐惧的阴柔情绪。如此这般的爱,很显然是大部分人不曾感受过的,因为,爱情顶多只被允许作为生活中多种娱乐中的一项罢了。其实,爱情在瓦格纳终其辛劳的生活中也并未占据多少分量,在《指环》中也只有不到两景的戏份。瓦格纳另一名作,以描述爱情为主题的《特里斯丹和伊索尔德》,是一部探讨毁灭与死亡的诗剧。《名歌手》则洋溢着健康、趣味

与欢乐，但其中没有任何一小节的爱情音乐可以称得上是“激情”，剧中的英雄是一个鳏夫，平常替人补鞋、写写诗歌，最乐的事莫过于看到顾客中的情侣终成眷属。《帕西法尔》则将爱情作了个总结。其实，从《众神的黄昏》和《齐格弗里德》最后一幕中出现以爱情作为解脱困境的万灵药来看，我们可隐约看出瓦格纳在勾勒这出歌剧时最原始的轮廓，后来再加上他个人对爱情的看法(但这并非瓦格纳辞世前对爱情的最终定论)，他认为爱情满足了人类的求生意志，并继而帮助我们和黑夜及死亡妥协。稍加修正后，就成了定稿的《指环》。

不是爱，是生命

任何有头脑的信徒从《指环》学到的惟一信念并不是爱，而是生命，即一股不断向前、向上推进的无穷力量。请注意，这股力量不是由“永恒的女性”(Das ewig Weibliche)或任何外在的情感召唤或引导而来，而是发自内在的某种莫名能量，将组织的发展层次逐渐向上推升，衍生出具有新功能与新需求的新组织，淘汰掉已不符时宜的旧机构。当你的巴枯宁疾呼着该铲除这些脆弱的过时机构时，你无须仓皇地急着把这些改革分子关进大牢，因为在这同时，外头的国会已渐渐开始进行巴枯宁当初建议你该做的事。当你的齐格弗里德将旧武器重新熔铸成新式武器，并以尖

锐无礼的言词将老一辈手中的旧警棍斩成两截时，世界也不会因此而灭亡。人性是这个星球上最高层次的生命组织，若步上衰亡之途，那么人类社会也将随之堕落，真的到了这个地步，不论何种刑罚措施都不可能挽救世界，只会制造社会不安罢了。我们必须效法普罗米修斯，积极创造新人类，而不是徒劳地折磨思想过时的旧人类。从另一方面而言，若生命的能量仍然将人性持续推向更高的层次，而无政府思想的发展又是衡量人类进展的惟一标准，那么，越多的年轻人颠覆他们的前辈，或嘲笑、鄙弃上一代所笃信的过时机构，世界的前景就越加光明。从历史或以人类能力所能够创造的历史来看（目前尚且无法看出太多），所有从原始到复杂的社会组织及从机械到生活化的政府机构，乍看之下都有如无政府状态般的混乱。毋庸置疑，蜗牛自然会认为，任何除去蜗牛壳的改革都必然导致其暴露肉体而死的下场。不过，今天就算是住在最安全的豪宅内的人，出生时背上也没有什么壳甚至皮毛、羽毛之类的保护。

无政府主义非万灵解药

有一个警告要给那些着迷于齐格弗里德的无政府主义的人，或者，如果他们喜欢一个听起来比较正面的名词的话，也可称作齐格弗里德的新新教徒主义（neo Protes-

tantism)。若将无政府主义当作万灵药，那么结果会和其他万灵药一样毫无希望，即使我们特意培育出一个天性善良的完美种族，情况也不会有所好转。的确，在思考的空间里，无政府状态是进化过程中无可避免的阶段。缺乏自由思考能力的国家（亦即缺乏智慧的无政府主义者），将会遭受和中国相同的命运。此外，人类的刑法是依据犯罪与处罚的概念制定的，但这充其量是假道德之名而行报复与残忍之实，同样地令人嫌恶；在我们经历过其邪恶，并了解其无用之后，刑法终将为人类所淘汰。但取而代之的，绝不会是无政府主义。一旦应用现代社会的工业和政治机制，无政府主义往往立即沦落为一场谬论。现代文明奠基于修正过后的无政府主义，亦即以个人自由的名义，摒弃企业发展，结果导致私人资本之间的个人利益竞争，即使是这样的无政府主义，也是一场灾难性的失败，再者，基于混乱情况的需要，后来不得不转向强调秩序的社会主义。为了分析这其中的经济原理，我必须派遣齐格弗里德的追随者求助于我曾经写过的一本小册子，由费边社[Fabian Society，1884年成立于英国，主张以缓慢渐进的改革方法实现社会主义]出版的《无政府主义之不可行》(*The Impossibilities of Anarchism*)，我在书中解释道，由于全球各地有不同的物理结构，若是依照无政府主义的理想，社会既无法有效控制食物、服饰、房屋等物质的生产状况，也不可能公平并经济地分配这些物资。悲哉！若不能使我们的社会运作现状提升至更高的层

次,我们就永远无法摆脱少数富人挥霍与为所欲为,而多数穷人却依然贫苦的困境;有些政治人物居然还自欺欺人,称这样的社会繁荣、文明!自由当然是件很好的事,但除非社会能先自给自足,每天偿还取之于自然的债务,自由才能真正地畅行。在那之前,没有自由可言,除非牺牲别人的福利来换取自己的自由,这是现代人所追求的自由,也是主流的自由标准,但从社会福祉的角度来看,却绝不是个健康的好现象。

齐格弗里德总结

现在回到齐格弗里德的冒险,除了歌剧的终曲之外,还有一些值得讨论的地方。齐格弗里德毫发无损地通过火墙,唤醒了沃格琳德,经历了一连串一见钟情的奇妙与狂喜,这段二重唱以欢呼着"灿烂的爱情,欢欣的死亡"("leuchtende Liebe,lachender Tod!")结束,英文很浪漫地译为"爱绚烂了生命,嘲笑死亡"("Love that illumines, laughing at death.")。事实则是,这个欢呼真正地确认了灿烂的爱情和欢欣的死亡两者其实紧紧纠缠,合而为一,成为不可分的一体。

《众神的黄昏》

前　言

一段精心设计的前言拉开了《众神的黄昏》的序幕。三位命运女神在漆黑的夜里，高坐在沃格琳德山巅，手中忙着编织命运之索。这时，她们娓娓道出一个个故事：沃坦如何牺牲了他的眼睛，他如何砍下世界之梣的树枝做他的矛柄，这棵树又如何因承受了断枝的痛苦而萎缩。她们也有些新鲜的消息讨论：在齐格弗里德击断他的矛之后，沃坦召集了他的英雄，把凋萎的梣树砍倒，将枝叶堆叠起来，预备在瓦哈勒神殿将它一燃而尽。大厅中，沃坦手持断矛，肃穆地端坐一旁；众神和众英雄好似集会，簇拥在他的身边，静静地等着结束一刻的到来。这些都是瓦格纳用在《指环》里的古神话。

但故事的叙述却戛然而止，因为此时第三位命运女神手中的命运之索突然应声而断；时辰已到，人类将要决定自己命运、掌握自己的未来，他不再向环境屈膝、不向需要低头——而今需要随他的意志左右，也没有任何命运的必然能让他屈服。于是，命运女神完全明了，世界已不再需要她们，因此也就回归大地去了，回到创造之母的所在之处



去了。这时,天已破晓,齐格弗里德和沃格琳德来到,共唱一首二重唱。他送给她自己的戒指,她则以她的坐骑回赠。然后,他扬长而去,踏上冒险之途;她在崖边目送着他,直到身影消失在远方。此时布幕落下,但我们还听得到他高昂的号角声,也听得到马儿啼声阵阵,想见他轻骑恣意地驰下山谷。当他抵达莱茵河岸,河水的韵律声掩住了啼声。我们又听见河畔处子(即莱茵的女儿)的悲歌,为强人夺去的黄金而哀叹。最后,曲风一转:此折虽然不似莱茵的惊涛骇浪,但却有一种特征,充满着强烈的彪悍风格以及浓郁的土地风味。布幕又再度升起——别忘了到目前为止,都还只是序幕而已。

第一幕

幕起之后,这新一折的音乐就清楚明朗了。我们现在身处莱茵河畔的吉贝宏大殿，舞台上矗立着国王昆特、御妹古德伦和奸猾的继弟哈根,也就是本剧的大反派。昆特是个傻子,傻子身边总是有个恶棍献计,所以昆特总需要哈根给他出主意。他没有能力,又只爱听奉承的话。他要哈根想办法,向外大肆宣传,说他是如何的一个英雄,又是吉贝宏族人的荣耀。哈根不乏谄媚之语,说他英勇无敌,众所侧目,无人不钦羡,如今只少个王后来匹配他的尊贵之身。昆特说,世上恐无这样一个奇女子吧!哈根此时顺理成章地

托出沃格琳德和她的堡垒之火，也把齐格弗里德的事情说了出来。昆特听了以后，心情可兴奋不起来，因为他怕火，齐格弗里德不怕，因此昆特还可能会促成别人成为神仙眷侣。不过，哈根则提醒昆特，齐格弗里德正在四处冒险，一定会及早到此造访吉贝宏族的英明领袖。到了那个时候，他们就给他下迷药，让他爱上古德伦，忘记从前的爱人。

哈根的诡计让昆特听的入神，他不禁连声叹服。他才决定采纳哈根的计策，齐格弗里德就登门造访，一如哈根的预测，同时也具有十足的戏剧效果。于是，他们给齐格弗里德下了药，成功地让他迷恋上古德伦，完全忘了沃格琳德和自己的过去。昆特于是向齐格弗里德提起心爱的娘子，说她现正陷于一道火焰堡垒之中，不得其门而救。齐格弗里德立刻自告奋勇，愿意代替昆特前去解救佳人。哈根此时向二人献计，一旦齐格弗里德战胜火焰，他可以借着魔盔（在《指环》剧中叫 Tarnhelm）的魔力，化为昆特的形象，出现在沃格琳德的面前。至此，齐格弗里德方才知道魔盔的用处。当然，昆特还得把妹妹嫁给齐格弗里德以兹交换。交易既成，两人歃血为誓，结为兄弟。这里，瓦格纳采用了一些旧式的歌剧技巧，稍稍增加了此景的趣味。铜管齐声大作，男高音、男中音坚定高唱，展现出他们歌声的力量：他们一会儿模仿卡农式的轮唱，一会儿又以三度、六度和声齐唱，最后以灿烂的合唱结束。十分类似于戈梅兹（Ruy Gomez）和艾尔纳尼（Ernani）的风格，也像奥赛罗

(Othello)和伊亚戈(Iago)[分别指威尔第之歌剧《艾尔纳尼》(Ernani, 1844)和《奥赛罗》(Othello, 1887)第二幕结束时之男高音与男中音之二重唱。在剧情上,二者亦均是结盟之举]的二重唱。随后,齐格弗里德不待逗留,即刻启程赴命,昆特送他到山脚下,独留哈根一人看守大厅。在这独处的时刻,哈根吐露心声,以一首极美的独唱曲(在李希特[Hans Richter(1843~1916),《指环》全剧1876年于拜鲁伊特首演时之指挥。萧伯纳写本书时,李希特经常于伦敦举行音乐会]的音乐会中常听得到),道出了自己在这桩买卖当中的打算,他预料齐格弗里德必会带回指环,而他呢,会想办法把它占为己有,成为世界的冥王。

读者可能会问:哈根如何得知冥府世界,如何知道齐格弗里德与沃格琳德的旧事来说给昆特听,又如何知道魔盔并教给齐格弗里德使用?其实,虽然哈根与昆特同为一母所生,生父却不是英勇绝伦的吉贝宏,而是阿尔伯里希。阿尔伯里希和沃坦一样,都生了个儿子,都希望他们能继承父亲未竟之事业。

上面这些事情,保守的道德人士可能觉得剧中的严肃哲学太过耸惧,以致无法接受,便恣意地诠释,将齐格弗里德喝的媚药寓为狂恋的激情之杯,说一旦触及杯中药液,再如何高尚的君子,也要弃糟糠于不顾,投身寻找奇遇,最终身灭人亡。

现在,我们进入沃坦一族悲剧的最后一部分。此景拉回到沃格琳德所栖身的山林,姊妹女武神瓦特劳特正到此

造访，来访之前才目睹了沃坦欲玉石俱焚的准备工作，至今仍心有余悸。她把命运之女的警告转述给沃格琳德。在惊惧之中，她紧捉着沃坦的膝盖，听到他喃喃道出，惟有将戒指交还给莱茵女儿，神界和世界方能脱离阿尔伯里希在《莱茵黄金》里的诅咒。于此，她骑上战马，穿过大气，到此要求沃格琳德将戒指还给莱茵女儿。但是，这等于像要求女人为了教会和国家放弃爱情一样地难：沃格琳德明白表示，宁见两者率先灭亡。瓦特劳特于是绝望地回到瓦哈勒神殿。正当姊妹随着一阵雷电乌云离去之际，娄格的火焰又一次地燃起，火光将高山四面围住。这时，齐格弗里德的号角声阵阵响起，穿过火焰扬长而来。但出现在沃格琳德面前的却是戴着魔盔的陌生人，有着奇怪的口音，而吉贝宏国王的外形，也是她未曾见过的。他从她的指间抢下戒指，宣称占她为妻，再赶她进洞，完全不理会她的恐惧与哀嚎。然后，他用诺盾剑置于两人中间，表示他对昆特的诚信。面对沃格琳德，对这一强取豪夺之举，齐格弗里德并没有任何说明。很显然地，这个齐格弗里德跟前剧中的齐格弗里德已是大不相同了。

第二幕

在第二幕里，我们又回到吉贝宏大殿。长夜将尽，仅余数时，哈根还端坐殿上：他手拿着长矛，盾牌置于一旁，膝

旁蜷伏着一个侏儒般的阴魂。那是他父亲阿尔伯里希的鬼魂，因为心里还充满着对沃坦的怨怼，因此显灵在儿子的梦中，敦促儿子为他夺回莱茵女儿的戒指。哈根起誓，必不负父亲的期盼。此时，晨光初现，鬼魂散去，齐格弗里德也霎时从河岸现身，顺手把魔盔塞到皮带下。这个宝贝具有阿拉伯神话中的魔毯一般的魔力，借着它，齐格弗里德得以轻易地进出沃格琳德深居的崇山峻岭。见到古德伦，齐格弗里德把这段经历一五一十地说给她听。昆特乘着船，也来到现场，哈根吹起牛角号，通知族人前来欢迎首领和新娘。一时族人齐聚，迅速武装而来。这段音乐汹涌澎湃，以雷动般地合唱结束；鼓声奏着强而有力的节奏，从属调转回主调。若是罗西尼曾受教于贝多芬，大概就会这么写他的曲子。

可怕的事情紧接着就要发生。昆特领着他掳获的新娘来到齐格弗里德的跟前。看到齐格弗里德，沃格琳德大吃一惊，因为戒指乃是她认夫的信物，又怎会戴在齐格弗里德的手上：前一夜从她手指上强取戒指的，该是昆特才对吧。她转身向昆特说："既然你取去我的戒指作为婚约的凭据，告诉他，你拥有戒指的主权，叫他把戒指还给你。"昆特一时无语，只好结结巴巴地说："戒指！我没给他戒指……呃，你认识他吗？"他一回答，马上露出了马脚。"那你把我的戒指藏到哪里去了？"昆特的慌乱让沃格琳德洞悉了事情的原委，当下斥责齐格弗里德欺骗她，同时指控他作贼

偷了她的戒指。齐格弗里德辩称，戒指并不是来自女人，而是夺自他手刃的恶龙身上。齐格弗里德显然如在五里雾中，沃格琳德紧抓着机会，在会众面前紧咬齐格弗里德，控诉他和自己有染，不忠于昆特的托付。

在此，我们又目睹了另一场郑重的誓言，用盛大的歌唱来演出：齐格弗里德指着哈根的矛郑重起誓，见证自己的清白；沃格琳德冲至舞台前的脚灯附近，将他推至一旁，咄咄地指控；而众族人呼求神祇降下雷电，击打口出谎言的人。但神祇并没有任何反应；齐格弗里德呢，在昆特耳边嘀咕了几句玩笑话，说这魔盔也不全然灵验，说完，大笑步出厅堂，以此开脱这个尴尬的场面，然后，手挽着古德伦的腰，高高兴兴地准备婚礼去了；随后，众人也随之离开。昆特、哈根和沃格琳德留在舞台上，三人共同计划如何报复齐格弗里德。借着魔力，沃格琳德似乎已经帮助齐格弗里德不受任何武器的侵害。不过，她略过了背部，因为齐格弗里德不可能以背部面临敌人。三人于是密谋，天亮之后，举办大型狩猎活动，由哈根在狩猎中暗算齐格弗里德，用他的矛刺穿齐格弗里德脆弱的背部；事成之后，对外宣称齐格弗里德被野猪以角牴死，当作借口。昆特是个傻子，他不会想到已与齐格弗里德歃血为誓、结义兄弟，也不在乎妹妹是否可能因此而丧夫，当然，他也不会想要阻止这个谋杀计划。此时，如金枪迸出，三人唱出一段难度极高的三重唱，跟威尔第歌剧《假面舞会》(*Un Ballo in Maschera*)中三

个密谋者那一段有点异曲同工之妙。幕落之前的一段总结,带着欢庆的气氛,预告齐格弗里德的婚礼行列,花散四处,祭告神祇,新郎、新娘在高昂的情绪中进场。

观众不难发现这幕的故事情节,就连贯性而言,跟前面的部分实在难以契合。沃格琳德非但不是《女武神》里的沃格琳德,更变成了易卜生[Henrik Ibsen(1828~1906),重要的挪威作家]笔下的希欧蒂斯(Hiordis),成了一个高傲不悛、嫉妒心重、复仇心切的残暴女人。瓦格纳刻意地强化了她的性格,把她当成本剧里的英雄一样看待。既然把她当成女复仇者,就戏剧的处理效果的角度来看,也是免不了的。在《维京人》(*The Vikings*)这出戏中,易卜生的目的纯粹是为了戏剧效果,而没有晚期作品中多处可见的哲学象征意义。瓦格纳写《齐格弗里德之死》(*Siegfrieds Tod*)的目的,也是出于对全然戏剧效果的考量,并非如后续的各剧中,把齐格弗里德的对手沃坦捧成主角(或戏剧英雄)。从这点看来,它和易卜生的作品一样,也非常具有象征性的哲学意义。因此,两位戏剧大师创造出来的沃格琳德其实是同样一个版本。所以,在《指环》演出的第二夜,我们看到的沃格琳德是一个具有宗教意味和神圣真理本能的女人。在魔法的作用下,她坠入沉睡之中,地狱的火焰围绕在她的四周,以免她推翻因政教合盟而腐化的教会。到了第四夜,我们看到她发恶誓、说谎话,发泄自己个人的妒恨,紧接着又跟着一个傻瓜和一个恶棍密谋杀害齐格弗里德。在《齐格

弗里德之死》原来的初稿当中,前后不一致的情形更严重:故事结尾中,死去的沃格琳德由沃坦恢复了她的"神格",因此再度成为一个"女武神",她带着齐格弗里德的尸体回到瓦哈勒神殿,在那里跟其他虔敬的英雄们一起过起了幸福快乐的日子。

至于齐格弗里德呢,在第二幕和第三幕里,他讲起女人,好像自己就是世界男人的代表一样。"她们胡闹的本事,"他说,"马上就要结束了。"这些话来自原来的剧本《齐格弗里德之死》,前面剧中的青嫩小子是讲不出这样的话来的。原先的剧本是根据旧史诗写成的,主要演员的台词很多都是源自于其中的浪漫诗句。虽然我们在前两夜已经见识过瓦格纳的原创天才,但在这里并没有发挥出来。《齐格弗里德之死》这个剧名被保留了下来,理由是它在之后的发展中带来强烈的戏剧效果。在愤怒与绝望中,昆特大叫:"救我,哈根,拯救我的名誉,也为了生下你的我的母亲的名誉。""什么都救不了你,"哈根回答,"我的理智和手都不能救你。要救你,只有齐格弗里德死。"昆特突然觉得一阵冷颤,喃喃地回应着:"齐格弗里德的死!"

报纸上的瓦格纳争议

最近报上有一番论战,说明了瓦格纳的作品广受众人的爱戴。一位先生在《每日电讯报》(*The Daily Telegraph*)

上发表了一篇文章，批评沃格琳德虚伪撒谎，说她还不明事实真相，就控诉齐格弗里德与昆特联合起来欺骗她；另一位先生则在《每日记事报》(*The Daily Chronicle*)发表文章，挺身为他挚爱的女英雄辩护。剧本上虽然没有足以证明谁是谁非的直接证据，但一方强烈责难沃格琳德歪曲事实，一方为她积极辩护，你来我往，毫不相让。为她辩护的人士指出，从沃格琳德的陈述中，观众应当可以认定她确实是被某个人蹂躏过，而她深信这个人就是齐格弗里德。既然齐格弗里德并不会欺骗昆特，沃格琳德也不会无故撒谎，这个人不可能是齐格弗里德，因此这个人一定是昆特，他是在跟齐格弗里德第二次交换身份的时候做了这件事，而这个细节在剧本里并没有交代出来。别人的回应——如果说非得给任何一个假设一个回应——是剧本里根本就非常清楚地交代了：齐格弗里德化身的昆特和沃格琳德过了一夜，但两人中间被齐格弗里德的诺盾剑隔了开来。天明之后，齐格弗里德把沃格琳德带下山，"穿过火焰"(对昆特来说比登天还难)，让真正的昆特跟着他，带着沃格琳德，沿着河，借着魔盔的魔力回到吉贝宏大殿。有一个参与论战的先生还辩称，这一段历程经过两夜，控诉中的暧昧事情应该发生在第二夜。不过，剧中时间每一刻都交代得非常清楚：整个事情都发生在哈根守夜的那一个晚上。沃格琳德很清楚自己做了不实的指控，这个事实任谁都没有办法否认。虽然这件事情不可能否认，不过实在非常有趣，

因为它正说明了瓦格纳和他的作品受到欢迎的程度，许多富有见地、受过文化熏陶的知识分子都为之倾倒，疯狂地崇拜他的一切。

承认沃格琳德有错的人引述的内容更是似是而非。他们的论点如下：沃坦革去沃格琳德的神格之时，也同时剥夺了她过去高标准的道德行为能力。齐格弗里德对她的一吻，唤醒了一个善妒的寻常女子。只是，一个女神可能平凡，也可能善妒，并不一定要莽撞地做伪证、谋害他人。此外，这个解释牺牲了整个故事所蕴含的象征寓意，贬低《指环》的层次，这个歌剧倒像是童话里的《睡美人》一样了。在《指环》的哲学架构里，从神格转变为人格是高升而不是贬谪，不明白这层道理，就错失了《指环》的意义。沃格琳德的真诚信实正是抵抗沃坦魔符的武器，所以沃坦才会和娄格设置火墙，不让沃格琳德破坏瓦哈勒神殿的神话和传统。

能以《指环》创作历程作为证据，才是可信的观点；要说服有充分判断能力的音乐家，则须提出音乐里的证据。等一下我马上就会解释。我已经提过，事实上，瓦格纳是从《齐格弗里德之死》开始写起的。之后，为了要发展齐格弗里德作为新教徒的这一个概念，他接着写了《少年齐格弗里德》。为了深化新教徒的舞台戏剧效果，当然不能少了具主教身份的角色当对手，瓦格纳因此又写了《女武神》，紧接着再写了整个系列的前言《莱茵黄金》（前言总是在整本书完成之后才写的）。当然，最后，整个系列都经过修正

改写。如果瓦格纳严格地进行改写的工作,应当把《齐格弗里德之死》删除掉,因为多写了几个剧本之后,这部分反而显得不一致而且多余了。另外,我们也要面对事实,承认《指环》已不是尼贝龙根的史诗,其实还需要以现代道具和装扮来演出:大高帽当魔盔、工厂作尼贝之家(Nibelheim)、小村庄当瓦哈勒神殿等等。总之,我们必须接受事实,在瓦格纳艰辛的经历之中,原来的尼贝龙根史诗如今只不过是他抒发感慨的工具,角色的搭配选择自然也是意有所指。但是,有次我在拜鲁伊特观赏《众神的黄昏》,幕间,我与一位先生交谈(他将瓦格纳作品用英文诠释,成就卓著),他告诉我,瓦格纳长期离开歌剧创作的领域,再度重作冯妇,有意重现《洛亨格林》(*Lohengrin*)的光辉。《齐格弗里德之死》初稿于1848年完成,正是德累斯顿暴动事件的前一年。事件发生之后,瓦格纳的经历多了,加深了对生命的认识,对艺术的严肃意义也有了进一步的看法,于是这些正好提供给他现成的剧本,让他旧时的歌剧大分发挥出来。因此,他把它改为《众神的黄昏》(*Die Götterdämmerung*),保留了故事传统中的谋杀和沃格琳德的妒火等情节;另外,尽管神话中的齐格弗里德和沃格琳德代表的寓意和初稿中的齐格弗里德和沃格琳德的形象截然不同,原来的第二幕还是因为需求而保留了下来。至于世界之灰烬与娄格消灭瓦哈勒神殿这部分的传说,搭配得倒还不错:虽然齐格弗里德击断神界的矛代表沃坦与瓦哈勒神殿的末日,但

是不明白这层寓意的人(例如小孩),会用一般的逻辑来解释这些细节。他们一定会问,齐格弗里德通过了沃坦的阻挡上到高山之后，沃坦会遭遇到什么事。对这个问题,在《众神的黄昏》里面的老故事可以提供一个很好的答案。在命运之女与瓦特劳特出现的这几景,跟前面三剧可以说没有任何关系,也因此非常成功地给它们带来一种神秘的气氛。没有人敢挺身挑战它们之间的连贯性,因为我们总是比较想要装着了解伟大的艺术作品,不愿意承认自己不明白里面蕴含的意义——如果真有意义的话。然而,瓦特劳特的台词露出了马脚,告诉观众她与前后剧情无关,因为她解释说,一旦戒指归还给莱茵的女儿,神界就能恢复原来的地位。考虑之前的寓意,这简直是胡闹。这个场景虽然比《众神的黄昏》其他景与《女武神》结合得更好,看起来显然和作为总结的那一段情节(齐格弗里德抢了沃格琳德的戒指，只是他不记得戒指原来就是自己给沃格琳德的)一样,都是前一个版本不同概念下创作出来的产物。事实上,《众神的黄昏》甚至没有经过任何的修改,作者根本不曾努力让剧本与创作来源的史诗更加吻合。对这些因为不一致所造成的争议,以上所述就是最权威的解释了。

第三幕

狩猎队伍随之展开。齐格弗里德脱队独行,途中与莱

茵众女儿相遇;莱茵女儿极尽能事哄骗齐格弗里德,几乎把戒指给骗到手。他假装说自己怕老婆;她们呢,则嘲弄他,说太太是不是打了他等等的话。接着,莱茵女儿告诉他戒指受了诅咒,会给他带来死亡的厄运。一听如此,齐格弗里德不自觉地说出心里的话:这正是英雄人物恒守的不二秘则(犹记朱力亚斯·恺撒大帝遭暗杀之前也说过同样的话),命运虽然多舛、不容掌握,人类却绝不能因为害怕而让它左右自己的生命。[“我们要学习死亡,并且以此词之完整意义死去;当爱已开始衰退时,对生命的害怕才会产生。人类所作所为最终皆由爱所奠基、所完成,但是,这个所有生命最高的伴侣竟与人们离得那么远,只在对结束感到害怕之时,才感受到这个爱。怎么会变成这样呢?我的诗作指出了这些。”瓦格纳写给罗柯尔,1854年1月25日。——萧伯纳注]于是,他留住了戒指,莱茵女儿让他独自面对自己的宿命。此时,狩猎队伍找到了他。大家一同坐在河边,准备用餐,同时,齐格弗里德告诉众人他的冒险经历。正当他逐渐接近沃格琳德那部分的时候(他对沃格琳德的记忆这时还是一片空白),哈根在他的角杯中倒入了迷幻爱液的解药。喝了药,他的记忆逐渐恢复,继续叙述他在火焰山上的遭遇。听了他的故事,昆特觉得极端地受辱。哈根这时把矛刺入齐格弗里德的背部,齐格弗里德不支,倒在盾上。不过,依照歌剧的老传统,他还是爬了起来,在死前唱了大概三十小节的音乐,叙述自己对沃格琳德的爱情,才让人家把他抬了下去。抬尸回吉贝宏大殿的过程这一段叫《送葬进行曲》(*Trauer-*

marsch)，十分有名。

接下来，场景又回到莱茵河边的吉贝宏宫殿。时正夜晚，种种模糊不明的恐惧萦绕在古德伦的心头，她焦急地等候着丈夫的回来，辗转不能成眠。她隐约看到一个鬼魅般的身影飘向河岸边，倒像是此时不在房里的沃格琳德。她心中正在怀疑，这时候，哈根随着狩猎队伍回到大厅，大声报出齐格弗里德的死讯，说他死在野猪的角下。但是，古德伦猜到了事情的真相，她质疑哈根，而哈根也没有否认。齐格弗里德的尸体被抬了进来，昆特立刻想将指环据为己有，哈根当然不会让他如愿，立刻和他打了起来，昆特不敌，做了哈根的刀下亡魂。于是，哈根动手取戒指。可是，齐格弗里德虽死，手还紧紧握着指环，举着，威胁着图谋不轨的人。沃格琳德这时进入厅堂，柴火堆起，预备为齐格弗里德举行葬礼。沃格琳德独唱起一段令人泫然欲涕的感人音乐。尽管感人，瓦格纳并没有在这段音乐上作出什么思想、批评的贡献，只是纯粹在戏剧情感的表现上实验了高亢具张力的音乐；就心理层面而言，与莎士比亚《安东尼与克利欧佩特拉》(*Antony and Cleopatra*)一剧中，克利欧佩特拉抱着死去的安东尼所表达的感情并无二致。最后，她将火把丢入柴堆之中，骑着战马跃入火焰。整个大厅也着起火来——在大厅中央火葬，房子不着火才怪呢(开个蓄意的玩笑，来强调布景的过度矫饰)。不过，莱茵河此时漫过河岸，莱茵女儿随着河水来到，将戒指从齐格弗里德的手上

取走，也因而灭了大厅里的火。哈根想要从她们手中夺回戒指，却被众女拖入水中淹死了。幕布缓缓落下，在高高的天上，众神和城堡也在娄格的火焰中分崩瓦解。

支离破碎的寓意

看过了演出，我们可以知道，这部分可说是了无新意。整个音乐的铺陈，当然是极尽细腻、华丽；但是，目睹了《莱茵黄金》和《女武神》，以及《齐格弗里德》的前两幕，对它们空前的舞台表现，任谁都要发出由衷的赞叹，也不能不承认它们的创新巧思。至于这部分，不论是演出还是多数的诗句，都有伊丽莎白时期戏剧的影子。瓦格纳不自觉地想要重现《安东尼与克利欧佩特拉》，但没有超越莎翁的成就，在气质美感、在音乐的表现上，还有不及之处。简单、尊贵荡然无存，剧中的情节难以用令人信服的场景表现出来，而困难之处竟用极度铺张的布景来掩饰，在众人的眼里，这无疑是想借着这样极端的铺张表现和音乐所带动的令人悸动的情感与高涨的情绪让《众神的黄昏》能够跻身作为《指环》这部伟大作品的一部分。这样令人兴奋的音乐，一般的门外汉听得如痴如醉，却骗不了懂得门道的人。的确，作者纯熟的技巧一览无遗，整体的风格、和声、器乐配置，透露出大师圆润的手法，毫无矫揉之处；只是，同样的音乐主题，在《女武神》里是那么的感人，在《齐格弗里

德》里却听不到一处真正感动人的地方:它有的,只不过是外在的华丽,让演出增加一些生气和趣味而已。

原来的作品中,在齐格弗里德的火葬礼上,沃格琳德延迟了她的自我牺牲,她对着齐聚唱诗的众人发表了一番演说,告诉他们"爱情"这万灵药的功效。"我心最珍贵的智慧,"她说,"于今公之于世。非产、非财、非敬虔、非天、非地、非荣华、非虚名、也非约定与习俗,惟有'爱'是一切。愿爱得胜;无论何等境遇,愿汝得福平安。"这番断然的话语有巴枯宁的影子,不过这里的救赎者,不是拿着大刀的"自由意志人"、不是人类羽翼已丰的灵魂,乃是"爱",但不是雪莱式的爱情,而是不折不扣的肉体激情。这段河东狮吼让瓦格纳给弃置了,无疑十分显著(他后来向罗柯尔透露,这段文字困扰了他许多年),最终他将它完全地从《众神的黄昏》中删去。我们知道,瓦格纳一直到已开始创作《帕西法尔》之时,才终于完成了《众神的黄昏》。此时,距离该作品诗词的出版,已过了二十年之久。他把沃格琳德的演说删掉,用他旧时的意图谱写最后一景的音乐。他的态度令人惊骇,使人完全没有想到会造成什么后果。在前几部分代表的音乐主题中,使用的逻辑积极一致,这里却毫不迟疑地弃之而后快。他选用《女武神》第三幕中齐格琳德所唱的一段热烈的音乐作为结尾的主题,在这里沃格琳德激励她,让她期待即将出世、命定做英雄的孩子,让她给自己一个高昂的使命感。

事实上，再次应用这个主题来表达沃格琳德自焚时的高亢情绪，在戏剧的原则上，完全没有一点儿逻辑可循。瓦格纳这么做，当然有一个借口：这两个女人都有一个强烈的意愿，为了齐格弗里德，愿牺牲自己的生命。但这充其量只能说是一个借口。举例来说，阿尔伯里希和沃坦都有相同的野心，都想要得到指环，如果用同样的原则，瓦哈勒神殿的主题是不是也可以用在阿尔伯里希身上？了解了瓦格纳的创作历程，我们就该有如下常识：因为创作时间过久，他在写作《众神的黄昏》之时，旧时的主题还留在他脑海里的只剩下外在的一些事物，诸如恶龙、火墙和大水等等。齐格琳德这段音乐诚然没有音乐上的优点，它很可能是通俗情歌常用的激昂曲调。事实上，它惟一的优点便是这激昂的效果，只不过用这么低劣的方式达到这样的效果，我们实在要说在整个四部曲里，它是最虚有其表的一段音乐。但是，正因它澎湃的效果，瓦格纳为图一时之便用了这段主题来结束这一景。尽管描写沃格琳德和齐格弗里德之间感情的诸多主题经过苦心经营，既高尚又优美，他却不从这些主题取材。

如果他早十年完成整个作品，他自然不会觉得这是个无关紧要的决定。我们不能忘记，《指环》的诗词在 1853 年即已完成并予付梓，且诗词代表了瓦格纳的社会理念。这些理念在欧洲的适当氛围中孕育多年，在 1849 年德勒斯登暴动时为他所领受，对他产生了深远的影响。任何心

智活跃积极的人(如瓦格纳至死之时),经过四分之一世纪,不可能不改变自己对政治和宗教的看法(更遑论其哲学思想),因此瓦格纳完成总谱写作时,自有不同的想法。草拟《众神的黄昏》之时,瓦格纳正好三十五岁。1876年谱写完成,预备好第一次拜鲁伊特戏剧公演之时,瓦格纳已六十岁了。他把旧时的想法弃之于身后,也是不足为奇的事。设计《莱茵黄金》的舞台时,为了戏剧效果,他甚至还做了一些更动:他让沃坦拿起一把剑,挥舞着。因为舞台上的沃坦突然有了培育一位豪杰的想法,他希望能将它清楚地反映在舞台的动作上。这把剑是由法夫纳在尼贝龙根的宝藏中找到的,他觉得没用,便把宝剑丢弃。但这个道具派上用场,一点儿道理也没有。这样的做法和我们在《众神的黄昏》里见到的最后一幕的音乐处理方式一样,都是十分的不智。





第三部　完美的瓦格纳

在萧伯纳眼里，没有人如瓦格纳这般完美，从音乐贡献的角度看，耗时近三十年才完成的《指环》,浓缩了瓦格纳所有的创作才华，是歌剧史上一部伟大的空前巨作。

剧里“众神”的所为影射着当权者的权力腐化、政治的黑暗与谎言，而象征救赎的英雄，则为“众神”带来无法避免的毁灭其中的政治隐喻，带给世人极为深刻的启示。

有人因此奉瓦格纳为神，并自诩为“瓦格纳人”，揭示“瓦格纳主义”的不朽；有人则深深不以为然，认为他逾越了音乐的分际。但无论如何，听听萧伯纳的精辟解析。



为什么他改变了心意

然而，如果瓦格纳的哲学理念从世局的演变中得到了印证，即便是二十五年之后，他也不会轻言放弃这样伟大的哲学理念。如果1849年至1876年的德国历史，正是齐格弗里德和沃坦所在的现实生活的写照，那么按逻辑来说，《众神的黄昏》应该是《莱茵黄金》和《女武神》的高潮，而不应呈现实际上前后倒置的情况。

不过，事实上齐格弗里德并没有来到世上，来的是俾斯麦。罗柯尔下了狱，他下狱与否其实也无关紧要。巴枯宁与马克思闹起意气，在一次毫无尊严的争执之后，巴枯宁解散了第一国际(The International)(不是瓦哈勒神殿)，于是第一国际也衰败了。1848年出现的"众"齐格弗里德都是政治上无可救药的失败之例，反倒是沃坦、阿尔伯里希和娄格一类的人物都在政治上成就了耀眼的功绩。甚至"众"迷魅也打着旗号反对齐格弗里德，只有拉萨尔(Ferdinand Lassalle)是惟一的例外。但是，向来革命领导人一碰上实际的政治运作，一个个便都变成了"无所作为者"。拉萨尔在一次浪漫的决斗中丢了性命，因为他倾全力参与一个规模庞大的演说活动，搞坏了身体，使他在决斗中失去了防御的能力。其实在演说活动之后，他也终于了解，广

大的工人阶级还没有预备好，无法加入他的行列，但少数预备好的却不了解他。马克思于1864年在伦敦创立了“第一国际”，以后数年之间，一些神经紧张的报纸误认为它是一个赤色幽灵，但其实它只是幻影而已。在初期，国际劳工联盟(Trade Unionism)的确有些成效，英国工人响应号召，慷慨解囊，支助欧陆的罢工行动；已经越过北海、前去对抗罢工的英国工人，也成功地被召回国内。但就革命、社会的层面看来，劳工联盟仍是一个幻想之下的产物。悲剧也随之而起：巴黎公社受到残酷的压制，夸张、浪漫式的社会主义也因此而寿终正寝了；干练实际的执事者和军人为事实所逼，不得不下狠手，摧残这些陶醉在浪漫情怀里的业余人士和做戏般的梦想者。雨果(Victor Hugo)[1802~1885，法国19世纪重要文学家]在泽西(Jersey)用纸笔鞑伐拿破仑三世。马克思的文采如同雨果一样丰富，也轻而易举地把梯也尔(Thiers)归类为罪大恶极的恶棍，加利费(Gallifet)也给贴上一个标志，足以使他终身放逐于政治圈之外。他捧高皮阿(Félix Pyat)和德勒克吕泽(Delescluze)，说他们的理想远比梯也尔和加利费崇高，也不是什么难事；然而，事实不容否认，真正临阵之时，是加利费毙了德勒克吕泽，而不是德勒克吕泽毙了加利费；况且，面临着法国的治理工作，梯也尔总会想办法完成他的工作，而皮阿则只会光说不练，甚至大话不断，好让他人疲于奔命。跟随梯也尔，让众人饱受地主和资本家的剥削，这是不容否认的事实；不

过，跟随皮阿却让大家成了枪弹扫射的活靶，再不然就是流放新卡力度尼亚(New Caledonia)，这一切都是不必要、毫无益处的牺牲。

用瓦格纳歌剧寓意里的话来说，阿尔伯里希夺回了戒指，带着戒指，他与瓦哈勒殿中最高贵的家族结成秦晋之好。他过去威胁要把沃坦和娄格赶下王座，但他现在有更好的打算。他发现尼贝之家是一个非常阴郁的地方，如果他想要过得舒适、安全，他不但需要介绍沃坦和娄格替他管理此地，还得给他们丰厚的酬劳。他要豪华的排场、军事的荣耀，他希望部属死心塌地、热情地拥戴着他，也要子民展现爱国的情绪。他本性贪婪无厌，靠自己是得不到的，相对地，沃坦和娄格拥有他要的一切，并且在1871年的德国，把他们发挥到了荣耀的极致。瓦格纳本人也在他的《皇帝进行曲》(*Kaisermarsch*)当中歌颂这个功绩，比起《马赛曲》(*Marseillaise*)或卡曼纽拉歌(*Carmagnole*)[法国大革命时期流行的一种歌曲]，《皇帝进行曲》听起来要让人信服得多。

在《皇帝进行曲》之后，瓦格纳为什么要重回1853年的齐格弗里德理想呢?在现实的第一线，市政厅里，皮阿正滔滔不绝地阐扬社会主义的理念；就在此时，梯也尔的炮火已经攻占凯旋门，将香榭丽舍大道翻了过来。在这个情况之下，瓦格纳怎会诚挚地相信，会有一位英雄齐格弗里德前来手刃恶龙、攻破围绕在山上的层层火墙呢?事情的发展有了始料未及的急遽转变，事实还不够清楚吗?也许

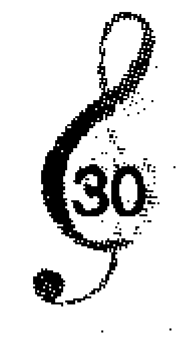


《指环》和马克思与恩格斯的《共产党宣言》一样，都是令人鼓舞的宣告，是警示之言。他们猜测着历史的定则，预言资本主义的世纪注定要走向败亡。

让我们暂时打住，看看尼贝龙根传奇和瓦格纳的寓意故事最早出现不一致的地方。现实世界中的法夫纳成了一个资本家，而寓意中的法夫纳只是一个囤积货物的人，他的金子并未能给他带来任何的利润，甚至还不能供他维生，所以他还得出去找吃的、喝的。事实上，他正是在往饮水池的路上为齐格弗里德所杀。金子对齐格弗里德也没有用途，但两人之间有一不同之处：齐格弗里德不会浪费时间去看守对他一无是处的财物；然而，为了不让别人抢走他的宝藏，法夫纳却赔上了自己的人格和生命。虽然这个对比符合人类的天性，却不符合现代经济的发展。真正的法夫纳不是一个铁公鸡：他汲汲于赢利、舒适的生活，也积极打入沃坦与娄格的社交圈中。为了得到这一切，他只有将金子归还阿尔伯里希以换得进入阿尔伯里希企业群的凭证这条路可走。既然得到了资本的奥援，阿尔伯里希继续压榨他的侏儒同胞；法夫纳没有黄金的巨人同胞也无法幸免。况且，阿尔伯里希用强有力的竞争策略和大型企业作为压榨手法，更成功地赢得了高度的自尊和社会地位，这些都对阿尔伯里希的性格产生了影响。无论是马克思还是瓦格纳，都没能预测到这样的结果。他发现，在现代社会的形态之下，一味地追求利益，把自己变成一个愚笨、贪

婪、心胸狭窄的势利眼，是赚不了大钱的。因为，把几十块钱变成几百块甚至于把几百变成几千，只要有贪欲就足够了；要把几千变成几十万，没有大的经济规模以及求利、豪夺的意志是不行的。要把数十万变成几百万，阿尔伯里希必须将自己化为地上的神，君临成千上万的工人、创建新市镇、管理市场。在此同时，法夫纳还无所事事地等着坐收利息，完全不知发挥潜能、不思奋起上进，他的人格、才智也因此每况愈下了。只不过，他愈无能，在金钱上就愈仰赖阿尔伯里希，在政治上就愈仰赖娄格，在尊严和安全上就愈仰赖沃坦；阿尔伯里希因掌有经济大权，在"命运"的主导下，于今已是一切的主宰了。所以，正如恩格斯在《1844年英国工人阶级的状况》一书中所述的情况，1850年时的阿尔伯里希虽只是个可鄙的曼彻斯特工厂老板，但到了1876年他有了极大的转变，外表上他是个富有爱心的雇主，骨子里却是个金融资本家。

在此我不愿夸大这些绅士的美德，而要指出：除了社会民主党老战友之外，大概每个人都能同意，现代掌握一切的雇主不像《指环》里的阿尔伯里希那么容易被推翻、打发。沃坦依赖他的程度，比之法夫纳也不遑多让："战争之主"(War-Lord)参访他的工厂，在鼓动人心的演讲中赞扬他的工作并监禁他的敌人。在此同时，娄格正在国会里为他处理政治方面的事务，接受命令为他发动战争、制订条约。此外，还有一个名为"媒体"的新神祇被他掌控着，为他



传声、制造有利于他的舆论，也为他组织逼迫、镇压齐格弗里德的工具。

在齐格弗里德学到阿尔伯里希的生意手法并一肩挑起他的重担之前，故事不能结束。他甚至于还没有反叛阿尔伯里希，除非他笨到、无知到、浪漫到、不实际到不知道阿尔伯里希的工作（和沃坦、娄格的工作一样）是必须的工作。因此，他绝不会被一个战士击败、取代，这个大业必须由一个有能力的商人完成，能够在充分预备好的情况下继续工作，而不能稍有一天的停顿。即便全地球的无产阶级都接受"阶级意识"（class-conscious），响应马克思的呼召，组织起来发动阶级斗争，争取无产阶级的胜利，让所有的资本都成为公共的财产，所有的君王、富翁、地主、资本家都变成平民，但胜利的无产阶级不是在隔日的乱世中饿死，就是必须继续现在的政治和工业活动（这些工作当下是由少数君王、独裁者、不负责的金融家和中产政府议会所掌控，可以说"虽不满意，但已经是坏中求好"了）。在此同时，这些大人物必须要全力抵御自己的权势与财产，不让革命力量得势，除非有一天这些势力成为正面的具有决策、管理能力的力量，而不只是一群自命清高的道德人士，处处抗议以及制造动乱。现在，他们只不过是一群未经世事的理想家，误以为马克思饱有实务经验，梯也尔则像是戏里无恶不作的大反派。

这一切的发展，与当初瓦格纳和马克思所预言的未来

并不相同。他们两人都预言资本时代的终结，虽然1913年时，那个时代看来极尽繁荣的景象，预言因之显得可笑、尽可弃之不顾，在十年之间，马克思主义思想已不再是欧洲的争议中心了。面对千百万的孩童可能饿死的命运，善心人士拿不出几先令救助他们，只有摇头耸肩而已。但阿尔伯里希的事业非常成功，开始觉得自己是神了。他和沃坦的结盟也把他的子女带进封建军事理想的影响之下，而这些影响不利于商业的进行。瓦格纳与马克思预言阿尔伯里希的行径必会将他引入无底深渊之中，这也是人们在现代历史的演进中以及在实际的行政经验之后所发现的，人们从中寻找一条新的而且安全的路，而他们的洞见不是在《资本论》里找到的。然而，阿尔伯里希不会相信走在老路上终将堕入深渊，同时也不愿意探索新的道路。而群众对所谓的路线一无所知，对贫穷之苦倒体会深刻。所以，他愈行愈速，手握刀剑，封建的子婿伴随左右，用大量的炸药轰出一条路来，但却在此刻跌入他从不相信存在的深渊之中，把中欧、东欧的文明也一并毁了，让布尔什维克党人（即马克思主义者前身）、社会民主党人、共和党人以及毫无组织的革命党人尽其所能从中获利，更目睹前几页我所述之事实景象。

不过，瓦格纳先阿尔伯里希而逝，未得以亲见其自取其辱的惨状；他亲眼目睹的，则是齐格弗里德自取其辱的惨状。齐格弗里德在对抗阿尔伯里希的过程中，毫无建树，

亦无成功的可能;阿尔伯里希也还未到齐格弗里德愚笨的程度,还没有以自杀结束自己的生命。瓦格纳因为自己的职业,所以比齐格弗里德还实际一点。制作一出歌剧,或甚至只指挥、排演一场交响乐,可能都比十年大英图书馆苦读所得更多一分认识。在《莱茵黄金》和《皇帝进行曲》之间,瓦格纳必定已经知道,应该在《指环》中加入几出戏,放到《女武神》之后,让此剧蕴含的寓意能更完全地彰显出来。在 1848 年至 1849 年之间的抗争中,革命一代的英雄们初试啼声,但他们处理起政务是那么的幼稚,又带着过度浪漫的骄傲。在 1871 年的斗争当中,又都死在梯也尔的机关枪下。这些瓦格纳都看在眼里,对他的影响可想而知。如果有人怀疑这点,叫他读读《弃甲投降》(*Eine Kapitulation*)[瓦格纳写于 1871 年的嘲讽剧,以雨果为主角]就能知分晓。读那段出了恶名的嘲讽文字,方知齐格弗里德的作曲作词者如何像一个学童般坦诚的态度,大胆地嘲弄法国共和党人的所作所为。瓦格纳自己在 1849 年的同样行为让他吃了流亡海外之苦,而 1871 年,共和党人却仍旧重蹈他的覆辙。他把德累斯顿革命的热情诉诸他伟大的音乐之中,而二十年后的热情,他则用来嘲弄罗西尼的音乐。从他的打油诗句“共和、共和、共和和”(Republik, Republik, Republik-lik-lik)里,很清楚地看出他的意图,毫无疑问。《威廉退尔》[罗西尼著名之歌剧作品,于 1828 年在巴黎首演]序曲的影子在瓦格纳这里清晰可见,仿佛瓦格纳将其每个音符都照抄了过来。

若我们清楚瓦格纳的为人，便知他之所以有这样的大转变，不在于德国在普法战争大胜之后所产生的爱国热潮，也不是因为《汤豪泽》丑闻而对巴黎人心存怨怼。提起怨怼之心，瓦格纳更有理由怨恨自己的国人：他在德累斯顿拥有受人景仰的成就，但他厌恶这个成就，这种恨恶的心情十倍于怨恨在巴黎三餐不继的过去。他在作品中所发泄的感觉，无疑地满足了自己的小情绪，毕竟成就卓著的人也和贩夫走卒一样都有共同的情感。不过，他可不是一个沉溺于这种小满足的人，事实上，他也不认为这样使性子，就可以此满足了：因为他已经认识了真相，知道这些造反人士根本就无能治理政府。空舞着诺盾宝剑有何用处，对瓦格纳的艺术造诣有什么好处？当时的德国皇帝对瓦格纳还有些正面影响，只是德皇自己也是一个疯子。此时的瓦格纳阅历渐丰，早知道世界须靠政绩来治理，单有善意并不足以成大事，一个行事有效率的罪人，其实还要胜过十个一事无成的圣人、烈士。

我不需要再于此多加着墨了，瓦格纳天赋异秉，他怀抱着无比真诚，对事实有无上的尊崇，有充分的自由，丝毫不受情绪化的群众运动煽动、影响，对政治权力的实际也有无比的认知，也深知现代国家领导人利用种种策略创造盲目的崇拜以利于操控一切、抓稳枪杆。他在撰写《众神的黄昏》的时候，就已经接受这个事实，承认了齐格弗里德的败亡以及“沃坦——娄格——阿尔伯里希”三合一政体的

胜利。他已不再梦想英雄的出现,也不寄望找到最终的解答;他反而在《帕西法尔》中创造了一个新的主角,说他并不是个英豪,而是个傻子,身上配的不是无坚不摧的宝剑,而是一载他绝不使用的长矛,他非但没有屠龙而展其雄风,却因射杀一只天鹅而羞愧不已。谁来担救亡图存之责?对这个问题,瓦格纳已彻底改变原有的观念。这反映了瓦格纳在谱写《莱茵黄金》和《众神的黄昏》之间的心境变化,也解释了他为什么如此轻易地就放弃了《指环》的寓意,反回头而就《洛亨格林》[帕西法尔是洛亨格林的父亲]。

瓦格纳自己的解释

我已向读者交代了我对《指环》的说明，是否还能对瓦格纳再作解释呢?若是可以的话(我当然可以)，我不应该把它当作惟一的解释。瓦格纳的四部剧写就之后，又过了半个世纪，而在这段时间里，当初多属天才直觉的作品，如今对一般人已完全可以理解，甚至了解得比创作者本人还透彻。几年前，我在说明易卜生的戏剧时，曾经指出，易卜生甚至还不如我清楚他戏里面蕴含的意义。那些没有写过德国人所谓"趋势"作品的愚笨人士和(虽然不笨的)评论家，却看不到这一点，他们所见的，只是一个骄傲自大的家伙，自吹自擂地吹捧自己比易卜生还了解易卜生。幸好，我今天采取同样的态度面对瓦格纳，我能够用瓦格纳自己的权威话语来支持我的论点。1856 年 8 月 23 日，他在给罗柯尔的信上指出，"艺术家凭着天赋所完成的作品，要如何让他人完全了解呢?如果他的作品是真正的艺术，则艺术家在创作之时，也需面对一个谜题，因为自己一如他人，也身在幻觉之中。"

事实上，人类神化宇宙的自然创造力，把纯粹天然的原动力解释为理性、逻辑的设计;同样地，对于天纵之英才，我们也总想把他们当作是神。瓦格纳所谓的"真正的艺

术”,其实是艺术家天赋本能的表现,与其他形式的本能一样没有逻辑道理。从前,有人问莫扎特他作品的意义,他老实而直接地说:“我怎知道?”瓦格纳是哲学家、评论家也是作曲家,总是想在自己的创作里找出寓意和道理来。也有几次,找到几个了不起的寓意,但没有两个一样。试想,亨利八世绞尽脑汁发明了了不起的理论来解释自己的血液循环,但这个理论比去世已久的生理大师哈维[William Harvey,1578~1657;实验生理学创始人之一,阐明血液循环原理及心脏作用,提出胚胎组织“渐成说”]的发现,还差得远呢!

然而,瓦格纳自己的说明却是非常有趣。首先,《指环》中的议题,有相当程度的部分是非常清楚、完全不容置疑的。例如,用社会主义的观点刻画尼贝龙根被人奴役与阿尔伯里希的暴政,以此来批判资本主义的工业制度。瓦格纳戏剧中的这个部分,用一般人类的智慧就能理解。其所涵盖的范围,可以说是内政部的实际工作范畴:今天,我们很清楚这个道理,瓦格纳当时也一样。至于沃坦命运的那部分,则没有那么清楚。事实上,根据瓦格纳事后追述,在完成《指环》不久,读过叔本华刚问世的名作《作为意志和表象的世界》(*The World as Will and Representation*)[德文原名 Die Weet aes Wille und Vorstellung]之后,他的创作原意被自己的发现彻底地瓦解了。他深信自己的作品是一深具哲理的艺术巨作,他着了迷似的执著于这个理念,以至于公开宣称作品中涵盖着人类的一切冲突,他不仅将之以智性呈

现,也以艺术的方式表现在他的作品当中。“我必须承认,”在写给罗柯尔的信中,瓦格纳说,“我靠着天赋而作的音乐,在他人的哲学思维中,找到了相应的理念,也让我对我自己的作品有了更深的认识。”

然而,叔本华却根本不曾做过那种思考。瓦格纳决意证明自己一直都是个叔本华的信徒,只是自己一直不知道而已。不过,他愈是想证明,欲显得他受《意志》一书影响之深,令他彻底地遗忘了自己的过去。要知道这一切是如何发生的并不困难。瓦格纳这么形容过自己:“在同一个人灵魂深处,直觉或冲动的一面和意识、理性思维之间存有一道深广的鸿沟,这种情况实不多见。”而叔本华对现代思想的卓越贡献,在于启发人类,使其清楚认识这道分野,也难怪瓦格纳不假思索,攫取叔本华的形上生理学(metaphysiology,我刻意不用形而上学 metaphysics,应该比较不易造成误解),说得夸张一些,这个分野在文艺复兴之前颇为人熟知,而后,却为理性主义所淹没。不过,形上生理学是一回事,政治哲学又是另一回事。齐格弗里德和叔本华的哲学都强调人类本能部分(即人类的“意志”)以及人类思考官能(即《指环》中娄格代表的部分);然而,齐格弗里德的政治哲学和叔本华的政治哲学,可说是完全相反的。不同之处,在于叔本华认为意志是人类所有痛苦的来源,是谱写终极罪恶(即生命)的作者,而理性,则是来自上天的恩赐,使人类得以抗拒与生俱来的意志,通过否认意志,可以

达到释放与和平、空灵与极乐的境界，而这些想法根本就是悲观主义的理念。在谱写《指环》之时，瓦格纳是不折不扣的乐观派，欲借着满怀的革命热诚为社会带来改变；他鄙视理性，在剧里他用见风转舵、不实、狡诈的娄格来刻画；对于赐予生命的意志，他有无比的信心，他用荣耀的齐格弗里德来代表。但读了叔本华之后，他却有了极大的转变，一心想要证明自己一直都是个悲观主义者，他的娄格，则是《莱茵黄金》里，沃坦最明智、最有价值的谋士。

有时候，他非常坦率地承认自己看法的改变。“我创作尼贝龙根一系列歌剧的时候，”他在给罗柯尔的信上写道，“我满怀着古希腊的理想，对一切事充满乐观的态度，我相信只要我们愿意，我们一定可以实现理想的世界，不需其他任何的助力。一切阻挡我们意愿的阻碍，我都自以为是地丢在脑后。我还记得，就是在这种思维背景之下，我创造了齐格弗里德这个角色，希望借着他，创造一个远离痛苦的自由境界。”但是，回顾早期的作品，他说在这些做作的乐观理想背后，他的心里总还有一种直觉，那是“否定意志、否定一切的高贵悲剧”。他应用了很多哲学的概念，就为了要解释这个事实，但是他却常常讲出自我矛盾的话，让人啼笑皆非。他把乐观叫做“古希腊(理想)”，是他在理智的茫茫路程中，偶一迷失方向而误入的世界。另一些时候，他则诋毁“乐观”，说那简直是犹太教的化身，此时，犹太人被瓦格纳视为现代人性的代罪羔羊。在一封从

伦敦发出的信中，他满怀热情地向罗柯尔解说叔本华的思想，大力传讲否定“意志”，并“生活”在毫无错误、毫无虚幻追求的境界里而得到拯救。在下一封信中，他的兴致丝毫未减，信尾写道，他离开伦敦后，将前往日内瓦，接受一项有益身心的水疗法。在七个月以前，他写了以下的话：“相信我，我也曾对乡村生活满怀憧憬；而为了想成为一个完全健康的人，两年前，我到一个水疗医学单位接受治疗，预备放弃艺术与一切，再度成为孕育在自然怀抱中的处子。但，我亲爱的朋友，最后我几乎快发疯了，我至终还是得嘲弄自己的天真无知。没有人能到达神应许给我们的地方，我们都将死在旷野。有人说过，智慧是一种疾病，是无法医治的疾病。”

罗柯尔深知老友的过去，很显然地，也曾施压要他提出说明，解释《指环》和《众神的黄昏》之间不一致的情况。瓦格纳不断地用巧智，有时候还发起脾气来为自己辩护。他的辩称很多，诸如：“我相信我有一种实在的直觉，不让我非常清楚地界定我的戏剧。因为我觉得，如果我完全地公开我的意念，就等于破坏了实在的真知灼见。”他甚至还要为他的说明，再度提出一系列的说明。他也会激动、恼怒起来，因为罗柯尔不欣赏《众神的黄昏》里的沃格琳德，他重新写了魔盔那一景。最后，在无计可施的情况下，他大叫：“你一直要我用语言来解释是不对的——要了解表现在舞台上的东西，有时是不能用语言、文字表达的。”

悲观大情圣

有时候，他实在是一点儿也不像悲观主义者。罗柯尔身为阶下之囚，他建议罗柯尔借着"'美'的鼓舞"来安慰自己，却不要他"战胜意志，过自由的生活"。但过了一刻，瓦格纳自己又把艺术丢弃，迎向生命了。"生命结束之时，"他别具巧思地说，"也正是艺术开始之时。年轻的时候，我们追求艺术，但却不知为何而追求；如今，已经艺术、已历沧海，才知道为了艺术，失去了多少的生命经历。"惟一可告慰的是，他知道他受到大家的喜爱。谈起爱这一事，他大放厥词。若叔本华还健在，定会引起他极度的反感，虽然我们已经知道瓦格纳的个性原本如此(见一百一十四页)。"爱是最完美的现实，"他说，"只有两性才能共同创造：只有男人与女人的爱，才是真爱。任何其他形式的爱，都可以回溯到这种无所不包的真感情；所有其他形式的爱只不过是男女之爱的扩散、连接与模仿。如果有人认为爱情只不过是爱的一种表现形式，和其他形式享有同等的地位，甚或不如其他的形式，那他可就错了。

"崇尚形而上学的人宁取虚拟(unreality)而弃现实(reality)，从抽象中引导出具体(简单地说，就是将言语置于事实之上)，尊崇爱的概念而不重爱的表现。也许他还会觉得表露出来的爱，只不过是已在(preexistent)、非官能、抽象爱的外在与可见的符号，他也会尽可能地鄙视爱的感官的一

面。无论如何，我们都可以笃定地说，这样的人一定没有爱过，也没有被爱过，从没体验过人类的爱，否则，他应该知道，他所鄙视的爱，是肉体的爱，是人类野性的一面，而不是真实的人类爱情。个人最高的满足与表现，只存在完全的结合里，而完全的结合只能借着爱来实现。人类是男人与女人的组合：只有在两者合一的时候，才是一个真正的人；只有借着爱，男人和女人结为一体，人性才得以完整。但是，我们头脑不清、辨事不明，以至于今天我们一谈起人，就不自觉地只想到男人。借着男女之间的肉体与超越肉体的爱，男女合而为一，人类的生存才得以确保；人类无法创造出高于自己的物种，因此，通过爱情而创造出的生命，就是他生命的极至，就是他生命的超越。"

从这位准叔本华口里说出来解释自己作品的这些话，很显然地什么也没说清楚。瓦格纳心思敏锐、思想丰富又易受影响，给人一问，临时一答，只徒然泄漏出当天讲话时的情绪或是当下的思绪而已。从他和别人来往的书信里，看得出他根据对方的性格及其对戏剧的认识来修正他的话语。也特别是在这些书信里，我们发现，他采取种种姿态，用尽一切言语，其实只是在要聪明，别有特殊目的，而不是实在地找出一个能经得起时间考验的解释。这些作品应当能为自己说话：如果《指环》说这样，他后来写的信说那样，那么我们当采信《指环》，据以驳斥书信里的内容，我们得把两者当成出自不同人的手笔一般看待。不过，熟悉

瓦格纳讲的话的人,并不会觉得这里面有什么矛盾之处。他这种类型的人,性格里面有多重的性情,好像是好几个人合在一起一样。一旦他厌腻了争强斗狠、激进、改革乐观派等等的角色,他就以悲观主义者、极乐世界信徒自居。在《指环》戏里,沃格琳德唱出"安息、安息,汝神"("Ruhe,ruhe,du Gott"),气氛神圣、光明、敬虔,但翻回前数页,齐格弗里德吵闹不休、族人疯狂作乐,瓦格纳此处的热情也不遑多让。

一个礼拜里面,瓦格纳并不是天天都当叔本华,其实也不是天天当瓦格纳。星期一,什么都没办法让他提起执笔的兴趣;星期二,他却开始写新的文章;星期三,他恼怒别人,因为他们把他的作品分割开来演奏,"难道不明白如此一来他无法指挥了吗?他的作品必须完全照着他的意思来演奏才能为人所了解";然而,到了星期四,他却自己弄了个瓦格纳作品选粹,音乐会结束之后,又写信给朋友,说到乐团和观众都大为激赏;星期五,他充满自信热情,满腔齐格弗里德式的意志,相信它终将战胜一切道德试炼,而他也满是革命意念,相信"改变与新生的宇宙法则";到了星期六,一线神圣的光辉突然占据了他的整个人,问道:"哪一个道德行为的根源不是克己自制,谁能想像不是如此?"简单地说,你可以引用瓦格纳的话来反驳他自己,而且几乎是有源源不绝的材料,就好像两个傻瓜争论着贝多芬的性情是多愁善感还是开朗,说他多愁善感的人提出贝多芬的慢板作证据,而说他开朗的,则举出他的诙谐曲,以示所言不虚。

《指环》的音乐

重要主题

任一个寻常的英国人都认得国歌《天佑女王》开头的几小节，也知道这些音乐所代表的特殊意义；同样，要了解《指环》的音乐，只要抓到《指环》中作为骨干的一些乐句并听熟了解就够了。这并不是难事：每一个士兵都必须有能力分辨不同号角声所代表的意义，而任何一个有能力分辨号声的人，也当有能力分辨《指环》的重要主题或是主导动机(Leitmotifs)。因为主题不断地被重复着，学习主题因而又更容易一些。观众首次看着舞台上的人物、布景，音乐在此时以排山倒海之势涌入耳际，在目睹了乐句所彰显的强烈戏剧张力之后，两者之间的联结也就深植在观众的潜意识里了。《指环》的主题既不长、不复杂，也不困难。任何人只要能抓得住号角声、能听得出鸟鸣声、邮差的敲门声、马蹄声，就绝不会听不出《指环》的主题音乐。毫无疑问，要把《指环》的音乐主题在脑海里深植下来，观众可能还觉得容易些，音乐征服耳朵比思想征服心灵要简单不少。不过，《指环》的主题音乐大致上说来并没有代表什么思想，若有，仅是一些极单纯的一般感情，若不然，就是平常到连小

孩儿都熟悉的情景、声音及想像之物。事实上,有些听起来还十分的孩子气,好像是海顿《创世记》中引进马儿、鹿儿和虫子的小间奏曲一样。在《指环》中,我们有马儿也有虫子,瓦格纳处理的方法和海顿并无二致,充满着趣味,尽管自命品位高尚的人士并不愿意承认。虽然这些瓦格纳专家不说话,但是有时候还是会受不了。比方说,沃格琳德在提到她的坐骑格拉尼(Grani)时,乐团奏出一连串的三连音,该段音乐并不是形容马儿奔驰的景象,不过,一连串的三连音急泻而下,的确让人感觉到音乐的奔驰感。

有些描写物体的主题则并不容易以音乐表现出来:比方说,音乐没办法表现戒指,也没办法表现黄金。然而每一样东西却都有一个代表主题弥漫在整个音乐里。就黄金而言,音乐和黄金的关系是由《莱茵黄金》第一幕[应是第一景,萧伯纳所指有误] 中一段小而美的主题所建立的, 乐团带进音乐,提示当时阳光射进水中的情景,直至目前尚未为人看见的宝藏,因而闪耀出耀眼的光芒。描写魔盔的那一小段怪主题,也是一开始就被彰显了出来:乐团明显地强调出这段主题,观众也不禁对魔盔与其魔法赞叹不已。宝剑的主题是在《莱茵黄金》里最后引进的,目的在表现沃坦的思考,因为他想借一位英雄来解决众神毁灭的问题。我提过,每一次面临实际的舞台处理问题的时候,除了希望引发观众的思考之外,瓦格纳总是不能不夸张其事,让舞台的实景也引起观众的注意。在此处,虽然在谱上并没有这样的

舞台指示，沃坦却拿起一把宝剑，作挥舞势。这段牺牲仪式由于瓦格纳本身的怀疑而被去掉，对观众而言，并无法实际感受到这段音乐的意义，音乐和宝剑的关系一直到《女武神》的第一幕才得彰显。齐格弗里德孤独地等在浑丁家中的火炉前，手中没有武器，心里面明白，只要天一亮，就得与房子的主人决一死战。此时的他，想起父亲曾经应许，在他危急的时候，会给他预备一把宝剑。正在想的时候，一丝微弱将熄的火光，余光一现，反照在树上的金色剑把上，乐团也在声息将尽的此时，立刻奏出前述的主题音乐。此后，在齐格琳德讲述宝剑故事的时候，这个主题便不断涌现，稍后，齐格弗里德奋力将宝剑从树上拔出，乐团齐奏，表现出耀眼的光辉。这段主题只有七个音符，简单明了，旋律简单如喇叭、号角奏花腔，任何人都不可能听不出来。

在《莱茵黄金》第二景之初，众神的居所首次出现在我们以及沃坦面前，瓦哈勒神殿主题宏大而庄严，同样地给观众留下不可磨灭的印象。这个主题也有一个让人印象深刻的节奏。瓦格纳素为评家所诟病的复音音乐与其新巧奇怪的问题，此处并不得见，而它庄严的和声仅有三个简单和弦，对庆典中即兴伴奏诙谐歌曲的学生而言，似已足以应付举世所有的通俗曲调。

在《莱茵黄金》第三景开始猛然迸出的《指环》主题，其实与侏儒窝里悲惨、混乱的景象根本就是格格不入的。这个主题也没有旋律，只不过是一些错置的律动（音乐家称

它们为切分音)，由一连串的三个小三度组成，一个叠着一个，形成大家所熟悉的和弦(就技术层面看来，这是小九和弦，从前叫减七和弦)。我们很快就可以抓到，进而辨识这个主题。不过，音乐奏出之时，并不如上述主题那般清楚，或像描写对黄金的诅咒那段主题那般恶毒。因此，第一次听到这些主题，不能说对整个音乐架构就十分了解了。不过，主题乐句为乐团铿然奏出，既明确又清晰，倒如莎士比亚剧中的戏剧主题一般清楚。至于谱里欲语还休的微妙，更让听众愈想要多听几遍，也使得《指环》像贝多芬音乐一样，那么探测不尽、百听不厌。

个别角色代表的主题很容易就能在脑海里构成印象，因为角色出现在舞台上的时候，音乐奏出，就可简单地形成联想。一般来说，角色的主题音乐都显得恰如其分。巨人进场时，乐声洪亮、稳重，时有沉重的踏步声。灵巧、怪异的迷魅，则有一个灵巧、怪异的主题，两个薄弱的和弦，怪声怪调地引导出场。古德伦的主题可爱、温暖。昆特的则是大胆、粗野，又平淡无奇。每当某个角色在舞台上死去，瓦格纳总喜欢让他的主题转弱，再渐渐消逝，让回声戛然而止，终于静默无声。

角色刻画

然而，这些主题音乐的运用，都还只是在玩家家酒的

层面。更复杂的角色不能只用单纯的主题来标记，他们在剧中的个性、风格刻画，必须借着一些特殊的主题音乐共同组织而成。而《指环》主题音乐自成一个架构，角色所代表的概念主题经瓦格纳以对位手法处理，更将主题运用得淋漓尽致，这是最成功之处。如同韦伯的《魔弹射手》[Carl Maria von Weber，1786~1826。《魔弹射手》(*Der Freischütz*)，该剧被视为德国浪漫歌剧的开始]或梅耶贝尔的《恶魔罗勃》[*Robert le dlable*，19 世纪重要的法国"大歌剧"(grand opera)作品]里的恶魔一般，在《指环》里，恶龙或马都有一个固定的主题，好似雨伞上贴着名条标明主人是谁一样，每一次在舞台上出现，乐团就齐奏出那些一成不变的主题音乐。不过，沃坦出场的时候，却不都是这么死板。有时候，瓦哈勒神殿的主题被用来表现众神的伟大，作为沃坦的一个面相。此外，象征沃坦权力的矛，是由另一个主题来代表的。齐格弗里德后来以诺盾剑重击沃坦的矛，瓦格纳也用了他最爱的手法，以石破天惊的震裂音切入，象征着矛断神亡的意象。另一个表现沃坦的主题，则是那段"流浪者"的音乐，音乐严肃，具抚慰人心的效果，配合着在两个谜题中的那一景：迷魅在黑魅的夜里恐惧颤抖、沃坦出现在山洞洞口的情景。所以，瓦格纳不仅写了好几个沃坦的主题，而且，配合着剧情的不同，彼此的变化、音调的特色，也彰显出情节的特殊之处。齐格弗里德的主题也是一样，在《众神的黄昏》序幕当中，代表青年齐格弗里德的轻快号角更换节奏，加之以厚厚的和声，变得富

丽堂皇，象征着英雄的长成与英雄时代的展开。甚至于迷魅都有两三个主题：一个在上面已经谈过了；一个小主题，以三连音的节奏模仿他的铁锤声，后来，在他死时，阿尔伯里希发出狂笑，该主题则有着狠狠的讽刺效果；最后一个，是迷魅细诉当年怀抱着弃婴齐格弗里德，对他满富慈母爱的低唱。此外，还有种种的音乐小效果、蹒跚步调、哀嚎音，只要乐团奏出一丁点儿的提示，不论迷魅是否在舞台上，观众立刻就会想到他。

事实上，运用主题音乐来刻画剧中角色，是不会有很大成就的。莫扎特是此道的顶尖高手，却压根儿没想过要运用此法；而瓦格纳虽然在《指环》中大量使用代表主题，但他并没有抛弃莫扎特的曲法。不谈主题，《指环》中的角色音乐个性，也足以使齐格弗里德和迷魅两人，或沃坦与古德伦两人泾渭分明，一如唐·乔凡尼与雷波瑞娄[Leporello，唐·乔凡尼的仆人]或萨拉斯妥于帕帕吉娜[Sarastro，《魔笛》里的大祭司。Papagena，《魔笛》里捕鸟人的妻子]。我们也深知，描写各角色的主题，与乐曲的其他部分一样，音乐与剧情必须搭配得宜。例如，瓦哈勒神殿或矛枪的主题，绝不能用于森林鸟鸣或那位性情多变、阴沉狡诈的娄格，否则岂不贻笑大方？总之，整个音乐的刻画必须独立于这些特定的主题之外，亦即若将主题系统全然除去，角色的表现亦应丝毫不受影响。

我可以再以一个例子说明主题音乐运作的方式。娄格有两个主题：一是快速、迂回，时而转换、多变的十六分音

符，表达他刻意模糊、逻辑不明的狡诈心机；另一个则是火焰的主题。在《齐格弗里德》第一幕中，迷魅试图向齐格弗里德解释恐惧的感觉，而齐格弗里德却不能明白。流浪者离开的那一景，迷魅让梦魇般的恐惧笼罩着，似幻似真，这让他方寸大乱，惊惧不已，这感觉还深烙在记忆之中，他向齐格弗里德说："难道你在林中漫步的时候，不曾让树丛中忽来乍现的神秘光芒吓得惊悚不止吗？"对此问题，齐格弗里德大感讶异，因而回答，当他在林中漫步之时，内心全然健康，感觉毫无异状。在迷魅发问之时，乐团奏出充满颤抖音质的火焰主题，和声极端压抑、不安；而齐格弗里德回答的时候呢，则是清楚直接，主题大胆、亮丽、平和。就主题运用的技巧而言，这是一个典型的例子。

主题音乐系统带来了交响和声的趣味、合理性，以及音乐的一致性，让作曲家得以尽情开拓他旋律素材的每一层面与质地，使瓦格纳如贝多芬，能以几句简单的乐句，在音乐的美、表现以及意味上，创造出无与伦比的奇迹。不过，这也有缺点，因为它使得瓦格纳乐此不疲地重复一个个的主题，这在纯粹的舞台剧里是完全不能被接受的。任何一位剧作家该学的第一门功课，就是观众已在第一幕亲眼看过的剧情，千万不能让任何角色在第二幕再无止尽地重述给观众看。瓦格纳过分沉溺在主题音乐的运用上，任一剧作家看到都会大感诧异。齐格弗里德从沃坦那里继承了口述自我历史的癖好，台上每一角色都要听一遍他和迷

魅和屠龙的故事，尽管观众已经花了一整晚看过齐格弗里德口中的事迹。齐格弗里德讲故事是在《众神的黄昏》里，哈根将故事说给昆特听，同一个晚上，阿尔伯里希的鬼魂又把故事重述一次给哈根听，其实，哈根与观众都已经非常清楚事情的来龙去脉。齐格弗里德也尽可能把自己的英勇事迹告诉莱茵河女儿，接着，又继续告诉打猎的同伴，直到他们将他害死方止。沃坦在第二晚自述的传记，到了第四晚，又为命运之女重复一遍。命运之女把故事稍稍做了润饰，这个部分又被女武神瓦特劳特在一个小时之后重复。观众容忍重复的程度，端视其个人品味而不同。一个好故事是耐得住重复的。如果能以美妙的音乐交织在剧情中，如莱茵河女儿的呼喊声、迷魅打铁的叮当声、森林中的鸟鸣声、齐格弗里德的号角声等等，反复重听也不至于失去兴趣。新学《指环》的人士，是不会轻易承认有任何一节重复多余的。

不过，主题音乐固然丰富，但是，要是瓦格纳依据旧式歌剧的要求写作，不用这么多主题，是不是就写不出乐剧了呢?要是有反瓦格纳人士这样问道，你该有什么感觉呢?

这个问题不在这本小书的讨论范围之内。但既然这本书讨论将尽(事实上，针对《指环》一剧，已经没有什么可以再说的了)，我也不吝加上几页的一般音乐评论，一方面给喜欢读这类文章的业余爱好者消遣消遣，一方面给需要的人一些指引，让他们也了解瓦格纳和拜鲁伊特的一些小小评论，作为他们在晚餐桌上、观戏幕间的话题。

旧音乐与新音乐

在旧式的歌剧里，每一首单独的新曲都由新的旋律谱成。但如果我们以为作曲家会秉持着这种精神，从乐曲之首到最后一节，持续写出新的音乐，那么，我们就大错特错了。每当作曲家用一组韵律模式写作，他的创作努力可以说仅止于模式的选择以及第一节几句的完成（一节乐句相当于一节诗句）。一般说来，其余部分，大都是机械性地填补空间，就好比墙上壁纸重复不断的图案设计一样。因此，第二个乐句通常是第一乐句的完美延伸，第三、四句又反复前两句或稍稍加以变化。例如我们都熟知的《黄鼠狼不见了》（*Pop Goes the Weasel*）［美男童谣，描写猴子追着黄鼠狼跑的趣事］和《扬基之歌》（*Yankee Doodle*）［美国独立战争时流行的民间歌曲］，给出第一句，再怎么不懂音乐，也可以唱出其他三句。在《指环》里，事实上是很少有这么简单的重复模式。但有的时候的确也有，就如齐格蒙的《春之歌》与迷魅嘟哝着的《一个襁褓中的婴孩》（*Als zullends Kind*），值得注意的是，这纯粹以反复为事、对称的乐句，较之于其他地方自由奔放的旋律，听来可说是既贫乏又单调。

另一种作曲方式可就难多了，作曲家选择一段自由旋律，加以种种变化，在每一个变化当中都加入不同的情感，

让这些变化都化为种种思绪:有时满心期待,有时郁郁寡欢;有时高亢激昂,又有时挫败绝望。撷取数个此类主题的音乐,把它们编织成丰富的织锦,让种种情绪像水流一般流到耳际,这才是音乐家创作的最高境界:巴赫的赋格、贝多芬的交响曲都是如此创作出来的。二流的作曲家如奥柏与奥芬巴赫[Daniel Francois Esprit Auber,1782~1871。Jacques Offenbach,1819~1880。二者均为法国19世纪重要歌剧作曲家],更别提那些专事客厅歌谣的玩乐人,只会不断地重复乐句,是没有化主题为交响的能力的。

若把这个事实考虑进去,我们就会很清楚地看到:虽然《指环》里有许多重复的句式,但它和老式歌剧的分别并不在此。真正的分别在于老式歌剧的重复手法,是完成传统韵律模式的机械手段。而在《指环》里,主题的反复则颇富巧思及趣味,目的在于指示戏剧情节的再现。我们也不应该忘记,用以交响手法处理的主题来代替长度八小节(之类的)的对称曲调,一直都是音乐最高表现的准则。描述这种现象或者是为其所影响以至于放弃旋律,等于是承认自己只懂得舞曲与歌谣。

专事歌剧写作的音乐家若给这种韵律模式限制住了,他们所创作出来的东西,正如文学家卡莱尔[Thomas Carlyle,1795~1881,苏格兰散文作家和历史学家](打个比方)被迫以押韵诗写他的历史故事一样。也就是说,他的文思被限制于一个时而出现的句子,他因而把四分之三的时间都虚掷在配合

韵律与节奏上,作者的天才也被浪费掉了。精于此道的文学家早已扬弃了韵律形式的诗作了:班扬[John Bunyan,1628~1688,英国清教徒牧师及散文作家,著有《天路历程》]与罗斯金[John Ruskin,1819~1900,英国艺术评论家和社会改革家]是现代散文大家,他们的作品热情澎湃,如今没有任何一人敢说,他们的成就在写唯美抒情诗的赫里克[Robert Herrick,1591~1674,英国诗人]与多布森[Austin Dobson,1840~1921,英国诗人、传记作家和文艺评论家]先生之下。而今,无韵诗的破坏传统,只见于戏剧文学之中,他们的存在,给一些蠢货的烂作品增添一些做作的光彩,也让优秀的诗人无法将他们的想像力以丰富、有力、简单的形式发挥出来,他们的天分也就隐而不现了。

正如吾人所见，不独戏剧有此窘境，歌剧也难逃此困扰,因为音乐也可以用散文体或诗体写作。只是,就歌剧而言,没有人会否认散文体具有较高的难度,而且,相较之下,诗体比较平庸无趣。然而,对戏剧文学与戏剧音乐,诗体韵律的传统都有同样不良的影响,因此,歌剧和悲剧都被传统变成了壁纸,舞台好像也成了这庸俗技巧的最后避难所了。

不幸,在文学、音乐这两个艺术领域中,都有大师精通对仗的技巧,使得这装饰用的本领至今还混迹在戏剧的殿堂之上。诗人充分掌握着装饰技巧和戏剧的天分,将感人的戏剧饰以对仗的诗句,使之相辅相成,更增光彩。例如,虽在传统要求之下,必须以诗体写作,莎士比亚与雪莱都没有被束缚住,反而将之视为最便利的工具,把它发挥到

了极致。而若是莎士比亚在传统之下，只能以散文体写作，剧里的一般对话，都将与《皆大欢喜》的第一景一样精彩。他的高贵篇章字字珠玑，如“人，如此高贵的艺术作品”(What a piece of work is Man!)，也省得我们深受虽精巧制作却矫揉可笑、无甚思想的无韵诗的荼毒。而若雪莱不能使用伊丽莎白时期的诗体发挥其特有的与实际脱节的特征，那《钦契一家》[*The Cencl*，写罗马贵族妇女 Beatrice Cenci(1577~1599)与兄弟、后母共谋杀害了残暴的生父，而为教皇处死的故事]可能只是一出严肃的戏剧，或根本就无法写成。不过，两位诗人都写了许多宝贵的篇章。将装饰与戏剧的特质融合，更能相辅相成，两者缺一不可，方能达到一个高超的境界。

在音乐的领域里也恰是如此。如莫扎特，一位超绝的天才、受过严格训练的音乐家，更巧的是，他也正是一位才华可抵莫里哀[Jean Baptiste Poquelin，笔名 Molière，1622~1673，法国 17 世纪重要剧作家，尤以喜剧著名]的剧作家。以诗体写歌剧的要求，非但不会使他觉得困窘，事实上，还省了他的麻烦和伤脑筋的时间。无论他的剧作情景为何，他总有能力用音乐诗体，将其适切优雅地表现出来，还胜于任一寻常戏剧作家的散文体能力。自然，他所遗留下来的诗体咏叹调，如《在他的路上》(*Dalla sua pace*)[出自《唐·乔凡尼》]，又如格鲁克(Gluck)的《没有欧里狄克，我怎么办》(*Che faro senza Euridice*)[格鲁克：1714~1787，该曲出自《奥菲欧与欧里狄克》(*Orleo ed Eurldice*)]和韦伯的《轻轻地》(*Leise*，*leise*)[出自《魔弹射手》]，自第一个音符开始，

就充满了戏剧活力，正如《指环》奔放不羁的各个主题一样。也因此，过去一直都有一教条化的规定，要求戏剧音乐（即歌剧）表现出这层双重的特色。这项要求是不合理的，因为对仗的诗体在歌剧里没有任何意义，你还不如规定，吃东西用的叉子一定也得能够当桌巾使用。这也是个无知的要求，因为这些创造出超绝前例的作品的作曲家，并不是一直（甚至于常常）都能写出结合戏剧表现与对仗诗体的音乐来的。伴随着精彩的《在他的路上》，我们也有《我的宝贝》（*Il mio tesoro*）和《别对我说》（*Non mi dir*）[均出自《唐·乔凡尼》]这几个不忍卒听的段落：开场时意味深长的乐句，引进一些装饰的乐段，从戏剧的角度来看，显得丑恶无比，就如从装饰的角度来看，阿尔伯里希失足跌进莱茵河的泥淖之中，在泥浆里唱出的那段音乐一般地令人顿足。此外，无形的“单调朗诵调”[Recitativo secco，或译“干枯朗诵调”]部分数量众多，其功能在分割对仗乐句，我们也必须加以考虑，因为，若是它们经由主题音乐被融于整体音乐之中，丝缕化为布衣，那它们在音乐上的重要性可就大大地提升了。最后，莫扎特最具戏剧性的终曲及重唱曲，大致是以奏鸣曲形式写成，好似交响曲的乐章一般，必须视为音乐散文体。奏鸣曲则强制要求重复及再现，而瓦格纳采取了全然反传统的形式，已经从此桎梏中释放出来。就整体而言，在旧形式里，重复和习惯有比较大的空间，新音乐则不然。因此愈不才的音乐家，愈乐意向 18 世纪的方法找灵感，这样才会有安全感。

19 世 纪

瓦格纳出生于1813年，当时，音乐才刚刚成为世界上最震慑人心、最引人入胜、最奇幻神妙的艺术形式。莫扎特的《唐·乔凡尼》让整个欧洲音乐界见识到现代管弦乐团的魔力，以及音乐出神入化的奥妙是如何配合着剧作家最细腻的需要的。作曲家如贝多芬，虽没有超凡的语言天分，但是心中悸动的情愫，虽不能发之于言语，却得以化为音乐，构成交响的篇章。将这样的技巧应用在音乐创作上，莫扎特与贝多芬并不是开创者。但是他们的作品显示出：声音具有戏剧的张力、主观的能量，足以震慑人心、自成一格；过去它一直不被看重，姑且作为装饰用的结构，此时已大不相同了，所以这些成就可说是空前的。在《费加罗》及《唐·乔凡尼》终曲之后，现代音乐戏剧已崭露头角。在贝多芬之后，世人更确知：或有为了做诗而词穷的，断无不能写成音乐之理。而人们所历经的，举凡平凡无奇的欢乐，以至于崇高的鸿鹄之志，无不可谱为乐曲，毫不需要舞蹈乐调的衬托。或许巴赫的前奏曲及赋格亦然，不过巴赫作曲的方法无人可比：他的曲式环环相扣，奇美眩耳，如哥德式建筑之窗花格一般令人目不暇接，这不是凡夫俗子力所能及的。贝多芬的音乐还不如巴赫那般雕饰，但却广受欢迎，也

易于应用：就算穷其生命，他也不愿写一个哥德式的长句，更别说将好几句组合在一起，学巴赫美轮美奂的和声。这么美的音乐，即使作曲家不为所动，音乐的行进将感情充溢在我们听者的心中(现代乐评家似乎很容易忘记这个事实)，也会深深地打动我们，让我们感动，进而转换成景仰之情。有时候虽然作曲家刻意如此，我们还是要为这些感动而赞美他，就好像一个小男孩让一位女士的美给震慑住了，也非得形容她柔情万千、慧敏高贵不可。此外，巴赫为音乐奠定了趣味式音乐对话的基础，正如他设立了耶稣受难曲宣叙调的模范一般。很显然，他眼中只有一种宣叙调，也惟有它才能表现出音乐的丰富。他把欢乐的气氛保留给一般的曲式，在此他可展现其本事，纯然用对位来雕塑乐句，让乐句的进行充满了欢愉气氛。“美”固然是巴赫音乐的极致，贝多芬却不为此理想而折腰，他只寻求如何表达自己的情感。对他而言，笑话就是笑话，如果在乐曲中听来有趣，他就满意了。所有的音乐都必须写出漂亮的对称形式，这是当时的老规矩，看到贝多芬这般无理，音乐家都不禁瞠目结舌，公开批评他脑筋有问题。不过，对于想要探索新音乐形式的人，还有那些寄望以音乐表达情感与思绪的人，贝多芬无疑起了示范作用：因为贝多芬独举改革的大纛，意欲带领风骚，以无限的革命勇气和真诚，唤醒 19 世纪新兴一代的感情。

改变也是无可避免的。非得天生具有设计精巧曲式的

能力才能够作曲的现象,在19世纪已不复再现了。此时需要的,是剧作家、是诗人,再加上对音乐的戏剧性、叙述性的敏感度即可。也因此,一群结合文学、戏剧的音乐家诞生,先驱梅耶贝尔[Giocomo Meyerbeer,1791~1864,19世纪重要的犹太裔德国作曲家]最引人注目。在巴尔扎克(Balzac)的《恭巴赫》(*Gambara*)[Honoré de Balzac,1799~1850,19世纪法国小说家,《恭巴赫》为其《人间喜剧》(*Comè dle humaln*)中的一部]里,对他的《恶魔罗勃》(*Robert le dlable*)有着直接而狂放的叙述,以及歌德(Goethe)[Johann Wolfgang von Goethe,1749~1832,德国重要文学家,《浮士德》为其晚年力作]认为梅耶贝尔可以为其《浮士德》(*Faust*)写作音乐等等之类骇人的言论,都显示了当时新戏剧音乐的魔力,也搅乱了优秀艺术家的判断能力。很多人说(巴黎的老仕绅仍旧持相同的看法),梅耶贝尔是贝多芬的接班人。就算他的音乐才华不如莫扎特,他也是个造诣深厚的天才。最要紧的,是他大胆创新的贡献。瓦格纳自己对梅耶贝尔的《胡格诺教徒》(*Les Huguenots*)第四幕的二重唱,也是一样的疯狂。

不过,尽管有创意、有深度,但他的才华有限,终其一生,也只不过汲汲于创造奇特的乐句、开发一些怪异且具感染力的韵律以及研究古怪、富联想意味的配器法。就装饰的层面看来,这个音乐现象,就如同建筑上的巴洛克学派一样:这是一场生气勃勃的争斗,企图以机械呆板的新鲜玩意儿,来活动已经逐渐腐败的有机体。梅耶贝尔不是一个管弦

乐能手,他无法将主题系统应用到他奇特的乐句当中,因此只得将它们套进旧式的韵律形式里。也正因他不是一个“纯粹的音乐家”,他的韵律形式很少超越夸德里尔舞曲[quadrille,一种由四对舞者组成的方阵舞]的范围,这些韵律有的在曲子当中根本就不清不楚,有的则是粗俗地让人印象深刻。这真是深得洛可可的真传:一样地毫无生气、一样地俗丽呆板,才得以突显于世。他既无法创作一些完全的音乐戏剧,也无法好好写一出曼妙的歌剧。不妙的是,他却真的有些戏剧才华,甚至可说是激情;他很能掌握时代口味,使得当代同侪也对戏剧音乐的新鲜狂热不已,进而高度崇拜梅耶贝尔,逼得瓦格纳不得不展开一场长期抗战,严词批评梅耶贝尔,挑战他崇高的地位。在19世纪60年代,这样的动作都会被人说成是尖酸、嫉妒之举。现在的年轻人已经不能理解梅耶贝尔为什么曾经得到世人的重视;然而,记得《胡格诺教徒》及《先知》(*Le phophéte*)为梅耶贝尔带来如日中天的名声,也知道梅耶贝尔将大家带入死胡同里这个事实,就能理解瓦格纳必须攻击梅耶贝尔,而且他的动机也不是出于个人私怨。[萧伯纳对梅耶贝尔的负面评论自和其个人欣赏瓦格纳有关,而瓦格纳之批判梅耶贝尔,和后者是犹太裔以及其在巴黎之成功有密切关系。事实上,瓦格纳本身之歌剧创作亦受梅耶贝尔影响甚深]

瓦格纳是个出类拔萃的文艺音乐家。他不像莫扎特与贝多芬,除了以戏剧或文艺诗为主题之外,他不会写出装饰的音声结构,他已经用不上这样的技巧了,所以没有花

时间去培养。莎士比亚较之于田纳生［Alfred Lord Tennys on, 1809~1892］,似乎只有戏剧上的才华,瓦格纳之于门德尔松正是如此。此外,他不必去找三流文人为他写剧本:他亲自写词谱曲,因此也赋予他的歌剧不容侵犯的完整性,让管弦乐表现出人的感情。贝多芬的交响曲(除了有人声演唱的第九号之外)表达出高贵的情感,但却没有思想:曲子里有情绪,却没有观念。瓦格纳将思想加入,并创造出音乐戏剧来。莫扎特最高贵的作品《魔笛》(可以说是他的《指环》)配的是下三滥的词,与莫扎特的天才可说毫不相称。虽然表面上,这歌词比起肤浅人眼中圣诞节闹剧《莱茵黄金》,也不见得来得差。《唐·乔凡尼》的歌词既粗鄙又无聊,但它被莫扎特的音乐给彻底地改头换面,简直是一个奇迹。尽管这样的转变如此惊奇,但任何人都不能否认,倘若作曲家和诗人才华相称,歌词和歌剧一般精彩,成就岂不更大。因此,瓦格纳作为歌剧作曲家的成就如此卓著,其中有一个简单的秘密,就是他亲自写作剧中的歌词诗篇,并且谱写他的“舞台庆典剧”(如他所自称)的音乐。

然而,因为脚踏两只船,瓦格纳在音乐生涯的奋斗上,也付出了一些代价。莫扎特二十岁时,作起曲来就已经得心应手了,因为他只专注在音乐上,并接受严格的训练,别无他顾。瓦格纳则到了三十五岁,还远远落后于莫扎特此时的水准:事实上,他自己说,他过了莫扎特去世时的年纪,作曲时才有行云流水之感。而这个感觉是突破了所有

技术层面上的障碍,得到充分的自由之后,才达到的。然而,一旦这个时刻到来,他不仅像莫扎特一样,成为一个顶尖的音乐家,而且他更胜之,是一位戏剧诗人兼评论家、哲学论述家,在当世纪有相当程度的影响。他最终能够掌控他的音乐艺术,是他达到至善至美的表征。其实,他在感伤剧(sentimental drama)上,已经扬名立万了,如今锦上添花、更上一层楼。要知道,写作轻松喜剧的天才如莫里哀及莫扎特,远较悲剧家及感伤剧家为少。也正在此时,他写了《齐格弗里德》的前两幕。稍后,又写了《名歌手》(*Die Meistersinger von Nürnberg*),这出戏说是喜剧,充满了莫扎特式丰富的旋律,几乎让人不信这是《汤豪泽》那个肠枯思竭的作曲家的作品。尽管两件事情多么类似,但是要同时学一样,而又会另一样,也没那么简单,只是,瓦格纳从没有只写音乐而不写词的。你若清楚究竟,《名歌手》的序曲听起来就十分悦耳;但对于只在音乐会上听到、对由来毫无头绪的人而言,或是以巴赫的标准、以莫扎特的《魔笛》序曲的标准来看的人,真是不忍卒听。我第一次听的时候,由于才刚听过巴赫的《B小调弥撒曲》,脑海里面还充斥着它复调音乐的行进,所以得承认,自己觉得有些声部好像脱了节,还有乐团某些声部落后其他人半个小节。或许真是如此,然而今天当我更熟悉这个作品、更熟悉瓦格纳的音乐时,我就能够体会,某些段落即使演奏得毫无瑕疵,还是会对巴赫迷有着同样的效果。

未来的音乐

瓦格纳最终缔造了一个不是世出的成就，也使得深为他着迷的信徒深信，他所谓的“绝对”音乐已经走到了终点。未来将是瓦格纳的天下，始于当时的拜鲁伊特。所有伟大的天才都有同样的幻觉。瓦格纳并没有发动任何的运动，事实上他是这个运动的极致。他是19世纪戏剧音乐的巅峰，就如同莫扎特是18世纪音乐的巅峰一样(这是古诺[Charles Gounod，1818~1893，与瓦格纳同时代的法国作曲家]的话)。所有企图继续拜鲁伊特传统的人士，最后的结局和一百年前鼓吹二手莫扎特的下场一样，早为人所遗忘了。绝对音乐为人取代，早也在预料之中，这些人是谁呢?在欧洲，是勃拉姆斯(Brahms，1833~1897)、埃尔加(Elgar，1857~1934)、理查·施特劳斯(Richard Strauss，1864~1949)[均为晚于瓦格纳一代或两代的重要作曲家]。勃拉姆斯的声誉建立在自己的绝对音乐上：他的作品如《德意志安魂曲》(*Ein deutsches Requiem*)让我们觉得亲切，好似他的音乐带来极大的乐趣一般。我们如果以过度严肃的态度来看它，就不免把他变得太无趣了。埃尔加跟随着贝多芬和舒曼的脚步：他与瓦格纳毫无瓜葛，他的交响曲和《谜语变奏曲》(*Enigma Variations*)奠定他在音乐殿堂上的地位，他的作品和任何一种现

代音乐相比,其绝对音乐性实在不遑稍让。虽然施特劳斯的音乐剧场仍然维持着瓦格纳努力得致的排场,可是他与瓦格纳渐行渐远,他的乐剧、喜剧史诗、灵魂自传结合成一个新的形式。然而,除了乐团之外,舞台、歌者,还有其他拜鲁伊特所使用的戏剧材料用具,一概都被弃置了,仅留乐团独挑大梁,甚至于贝多芬最后改进加入的合唱团也被弃置了。埃尔加改编莎士比亚《亨利四世》时,也做过同样的事情,福斯塔夫(Falstaff)[莎剧中的喜剧人物,亨利五世少年时的佞友]成了管弦乐作品中的主角。他让乐团呈现一切,而得到了极大的成功,因此,一听到有人想把舞台剧改编成歌剧,我们就不敢去想原剧会被改变成什么样子。

继瓦格纳风潮之后的俄国作曲家并不是瓦格纳的信徒:他们师承自浪漫乐派,师承的对象自韦伯至梅耶贝尔、自柏辽兹(Berlioz)至李斯特(Liszt)[Hector Berlioz,1803~1869。Franz Liszt,1811~1886。均为19世纪重要的管弦乐作品作曲家]。对他们来说瓦格纳的存在无关紧要,他惟一的功能在于鼓吹他们艺术的重要性。前半生与瓦格纳生涯最后一部分重叠的作曲家,对他总有一种歧视的态度,有点儿像肖邦瞧不起贝多芬一样,甚至在技巧上,也想摆脱他的影子。在英格兰,晚于埃尔加、但早于巴克斯(Bax)及爱尔兰(lrland)等人的作曲家,在年轻时都受到瓦格纳深深的影响,其音乐生涯始于将《特里斯丹》和《众神的黄昏》的精神发挥得淋漓尽致之时。不过,他们一旦找到了自己,身上的瓦格纳也就消

失得无影无踪了。年轻一辈的作曲家非始于瓦格纳,甚至也不是始于施特劳斯:他们大多一心想探索绝对音乐里的新鲜怪异处,一直到找到适合自己的严肃音乐风格为止。瓦格纳的传统只有一点可说的:梅耶贝尔深受装饰形态音乐及戏剧音乐混淆的困扰,瓦格纳一举将其消灭,连带亨德尔、莫扎特的男、女英雄不断被无理重复的现象,也一并地解决了。甚至在绝对音乐里,后瓦格纳时代的奏鸣曲形式,都变得比较不那么机械化或毫无思想,它的精神至今尚在,就不需大书特书了。

早在本书第一版里,在这些发展都还没有问世之前,我就说了,想要超越瓦格纳,再创一瓦格纳巅峰是没有希望的。从前人想重现亨德尔,再起神剧传统,也没能成功。我的看法可说是洞烛先机,现在年轻一些的读者会觉得奇怪,这么清楚的事情,何值得一提!只是,如果我们老一辈的不唠叨这些陈年旧事,那这些音乐史上的点点滴滴,恐怕就要永远不见天日了。

拜鲁伊特

1876年,拜鲁伊特艺术节剧院落成,并举行《指环》首演,此时,欧洲社会也不得不承认瓦格纳确实“成功”了。虽然讨厌他的音乐,王公贵族仍坐在专属的包厢里,全程看完所有的表演。他们满口奉承之辞,盛赞他排除万难,以惊人的“推手之力”,在大众一人一镑的赞助之下,将一个华丽的原景,化为一个具体的商业事实。其实,这些赞誉对瓦格纳并无激励的作用,反而让他擦亮眼睛,自己千辛万苦想要逃避世俗及商业对戏剧事业的制约,但终究还是失败了。在他自己的叙述当中,我们清楚地看到事实和当初意图的明显差异。只是,他用一种诙谐的口吻表达,听来才不至于那么酸苦。当初为了避免让轻浮大众入场,也不让追随的众信徒控制票源,于是在欧洲各地组织了一个个小型的瓦格纳协会,结果却引来了黄牛炒作票价,买到入场券的反都是些成天没事干、到处观光踏青的游客,而这些人正是剧院成立之初,瓦格纳最想要弃之于门外的。另外,本以为忠实的瓦格纳迷可作为赞助经费的来源,怎料一群活蹦乱跳的女士到处推销认捐费,对象都是瓦格纳最不乐于见到的人:埃及的哈蒂夫[Khedive:1867~1914年间土耳其苏丹授予埃及执政者的称号]、土耳其的苏丹,其他的就别提了!

往后,认捐费也就不再需要了,因为艺术节剧院自己筹措所需的经费, 经营生意的方法和其他剧院没有两样。只要出得起钱,就是他们欢迎的顾客。伦敦客到访一次,得花二十英镑;当地拜鲁伊特人一次一镑。瓦格纳 1849 年时的"人民伙伴",反而被排除在外。也因此,艺术节剧院的瓦格纳风格, 断然还不如汉普顿宫廷剧院 (Hampton Court Palace)的。瓦格纳本人最清楚,而如果有人啰嗦着,说拜鲁伊特远胜于巴黎或伦敦的大剧院,已经彻底摆脱当代文明的制约云云,那他可就大错特错了。

然而,在这些条件的制约下,拜鲁伊特这个德国优异的艺术机制也开启了夏日剧院的契机。在旧式的歌剧院设计里,观众构成一幅壮观的节庆景象,剧院经理看在眼里、乐在心里;拜鲁伊特剧院则是为观众考虑,确保舞台视野毫无阻拦、音乐欣赏不被打断。同时,还费尽心思,全然以戏剧表演为最终目的。剧院经理对瓦格纳得到的声誉更是又妒又恨。来此观光踏青的游客也渐渐地少于忠诚的瓦格纳信徒:观众热爱瓦格纳的热诚也真无可挑剔;追随时尚的人,如今也厌倦了,不再爱那不协调、迷乱的一时景象,像假日里的运动员一样,时候一过便一哄而散了。这时的气氛正适合工作。显然,对高品质的夏日剧院会有高度的需求,更没有理由不能在英格兰进行这项实验。只要我们有支持亨德尔音乐节一般的热情(尽管节庆时合唱团那般地丑陋荒谬,那样可笑无趣、愚蠢,甚至于反亨德尔以及每

年各地举办类似节庆一样的心情，一个瓦格纳艺术节没有理由会失败。假定我们在汉普顿宫廷或李奇蒙山(Richmond Hill)，还是马盖特(Margate)码头，办一个拜鲁伊特式的夏日剧场，那么我们就可以在公园里、在河边夕阳余晖里看着戏，徜徉在夏日黄昏里，度过惬意的假期。这会没有人来看吗?那雄伟的艾菲尔铁塔(Eiffel towers)、那可怜的海边大殿(Halls by the Sea)如此所费不赀，如果拿一丁点儿出来，用在每年短短的拜鲁伊特音乐节，要真如此做，保证利润滚滚而来，随之而来的社会教化之功，也是不能以道理计的。要是英国人对拜鲁伊特的狂热不能落实在英格兰自己的艺术节剧院的话，他们的狂热也只不过是一场朝圣热而已。

此外，拜鲁伊特早期的演出不能让人满意。演唱的水准有时候还能忍受，有时候则令人憎恶。部分歌者简直只是些会动的啤酒桶，又懒又骄傲，要是因剧情需要，必须作些杂耍、骑马或打斗的动作，他们也不愿意练习自我控制以及接受需要的体能训练。经过几年之后，昆得利(Kundry)[《帕西法尔》中之女主角]不再穿维多利亚早期裙边带褶皱饰边的舞会装，这是事实；佛莉雅的戏服呢，则是一件在波提切利[Sandro Botticelli，1445~1510，意大利文艺复兴时期的画家。萧伯纳此处很可能意指其名作《春》(*La prlmavera*)]名画中才看得到的华丽春装，是一件饰有鲜花的礼服；不过，爬上山渊的沃格琳德身上还披着铠甲，双腿刻意地隐藏在白色的长裙里，

看起来正像杭特女士（Mrs.Leo Hunter）饰演密涅瓦女神(Minerva)一样，看着她表演，脑海里可是一点儿文学幻想都不会产生。戏中所意欲强调的理想女性美，在英国人眼里，就好似19世纪70年代时的酒吧女郎，是风靡于金发时代最滥的一刻。另外，虽则瓦格纳的舞台指示有时被评为难以理解而遭弃置，正如在旧时歌剧院一样，但瓦格纳精巧的旧式传统，那半为华丽辞藻半为过去遗迹的华贵舞台的态度与做法，则仍然独占鳌头。最令人讶异的，是瓦格纳戏剧中所谓的“活人布景”(tableaux vivants)［穿着戏服，站在台上，一动也不动，作背景用的演员］，他反而不喜欢真正的演出、动作及演员的实际活动。

往拜鲁伊特朝圣的信徒迷信瓦格纳家族的魅力，在瓦格纳身后，他们以为他的遗孀能如神祇般地控制一切，之后，又将神话转移到他的儿子身上。不过这些现象都没有发生，所以我就不用再提了。女主角与男高音在拜鲁伊特一样耍大牌，与其他地方并无不同；卡司不时地换来换去；舞台部分的排演不够；而台上饰演沃格琳德或齐格弗里德的演员已高龄五十。观众所受的苦可谓不少，演出如果未经充分准备，还比不上一般的歌剧院。甚至指挥们自己也时常破坏既定的安排。然而，换一个角度看，大家都知道：音乐节主要的作品是《指环》，因此更应该充分准备，尤其对艺术层面的要求，必须讲究到吹毛求疵的地步。主事者坚信，这部作品重要无比，值得不惜一切地投入，因此，拜

鲁伊特的演出并非浪得虚名。他们也立下了一个典范，提升了举世歌剧表演的水准，甚至于时尚、浮华的中心那么不容易让人改变的地方，也受了他们的影响。

拜鲁伊特在英格兰

在 1898 年，我刻意着墨在拜鲁伊特早期的一些缺失上，所以，英格兰若没有足以匹配、甚至超越拜鲁伊特《指环》的表演，实在是没有任何理由，也说不过去。此外，瓦格纳的遗孀与儿子都无法假装权威，或以为他们在诠释瓦格纳的作品上，要比任何其他想要搬演这些作品的艺术家更为正统。瓦格纳自己对建立拜鲁伊特传统的艺术家有什么看法，我们实在无从得知：他显然并没有立场来批评他们。例如，如果鲁比尼［Giovanni Battista Rubini，1794~1854，19 世纪意大利著名男高音］还在世，得以饰演齐格蒙，瓦格纳就不会以在巴黎旧日写他饰唱欧大维（Ottavio）［莫扎特《唐·乔凡尼》中之小生男高音］的语气，用诙谐、鲜明的叙述来写鲁比尼。瓦格纳对 1876 年的众男女英雄有着极大的责任，他自然也不会说任何话来诋毁他们的成就；但是，我们也没有理由相信，所有人（或甚至任何人）如同过去史诺（Schnorr von Carolsfeld）［瓦格纳时代著名的瓦格纳男高音］扮演特里斯丹或史洛德（Schroder-Devrient）［瓦格纳时代的著名女高音，瓦格纳于巴黎观赏其饰唱贝多芬同名剧中的女主角，大受感动］扮

演费黛里欧(Fidelio)那么令他感到满意。很有可能下一个史诺或史洛德会在英国兴起。今天谁还需要我告诉他这些话,这不是很奇怪吗?英、美的歌者早以极大的优势取代了拜鲁伊特的老手了。

瓦格纳歌者

要培养出一群演唱瓦格纳的歌者,对任何国家来说都不是难事。除了亨德尔之外,没有任何一位作曲家如瓦格纳一般,如此费心设计音乐,以使歌者像运动员训练一般地锻炼声音。瓦格纳在世期间,德国歌者唱得实在令人生恶,不过主要角色的声音表现却与日茁壮,也确实令人刮目相看。他的秘密就是亨德尔的秘密。威尔第及古诺所崇尚的尖叫女高音、发羊叫声的男高音、抖颤的男中音(实际演唱音域比歌者高音极至还要高个五度)以及迫使女中音以会堂演唱式一般地振动胸腔,都让瓦格纳扬弃不顾了,他运用的是人类音域的全部,要求每个人都唱出将近两个八度的范围。他的曲子大半都落在音域的中间范围,然而所有的音也都充分地运用,使之珠玉连贯、毫不勉强。他的最高音仅适度地使用,而且精巧地配合乐器的伴奏。甚至于当歌者似乎被掩盖在雷鸣般的乐团中时,稍一看谱便知听众将听得十分清楚,并不是歌者的声音洪亮,而是瓦格纳原意如此。在罗西尼的《圣母悼歌》

(*Stabat Mater*)或威尔第的《游唱诗人》(*Il Trovatore*)这些风格懒散的意大利伴奏当中,弦乐奏出"踢——踢"的节奏,整个管乐则声音大作,以最强的乐音和歌者一同,在谱上看得清楚,真要奏出,恐怕歌声没那么容易听清楚。瓦格纳本人是绝对不会做这种事的。甚至在普通的歌剧院里,乐团隔在歌者与听众之间,管弦乐的配器手法也绝不会影响到歌声的传递。

不管从哪一个角度来看,比起旧式、矫作的戏剧音乐,瓦格纳剧院以及瓦格纳音乐节都要容易实行得多。一个能让人接受的《指环》演出是个大工程,然而它的大,只不过如铺设铁路那般大:也就是说,需要很多的努力与很多专业技术的配合。不过,并不像旧式歌剧和神剧那般,需要拥有高超技巧的声乐天才,而事实上把整个欧洲翻遍了,也找不到几个。有些歌者无论如何也无法唱罗西尼《赛米拉米德》(*Semiramide*)里赛蜜拉蜜斯(Semiramis)、阿肃(Assur)、阿尔赛斯(Arsaces)等角色的华彩经过句(roulade),但却可以胜任沃格琳德、沃坦及埃尔达,而不错失任何一个音。任一个英国人只要稍微想想教堂礼拜与柯芬园(Covent Garden)的不同,就能明白其中的道理。礼拜较之于歌剧,是严肃多了,只要肯长期下功夫苦练,乡下地方有才能的人也能胜任。甚至在歌剧院里,我也曾看过出身是骑兵和挑夫的人,没有才能,也没有气质,在马利欧(Mario)与瑞司科(Jean de Reszke)之间的空窗

期,被当时的社会视为是男高音的一时之选。而20世纪两个最了不起的歌剧歌唱家夏理亚平(Chaliapin)及罗辛(Vladimir Rosing),与旧时都会的矫饰也毫无瓜葛。要记得拜鲁伊特也曾从农民里找到唱帕西法尔的人，而这些来自巴伐利亚阿尔卑斯山区的乡间艺术家，也有能力演出这部著名、高难度的受难剧。因此,哪一个国家的人才,如此贫乏到她的业余歌者非得到欧洲中心的瓦格纳艺术节去朝圣参拜呢?

没有瓦格纳的瓦格纳主义

我过去提议在李奇蒙山建立一个艺术节剧院,经过证明,只要本土人才不缺,是完全可行的想法。但尽管如此,在英国，只有一个人认真地将拜鲁伊特的概念实践在本土上,而这个艺术节却与瓦格纳无甚关联,它的成功还要归功于本土英国音乐,再加上葛鲁克早期的外古典(ultra-classical)的一臂之力。鲍顿[Rutland Boughton,1878~1960]先生的作曲生涯起始于瓦格纳影响力最大的时代，他希望在萨默赛特郡(Somerset)仿效瓦格纳在图林根(Thuringia)拜鲁伊特的成就。只是,他们两人在物质资源上有着极大的差别,瓦格纳有巴伐利亚国王支持他的物质需求,而鲍顿先生什么也没有。他选择了格列斯坦伯利(Glastonbury)作为他的拜鲁伊特,在此建立的艺术节每年举行,成就斐

然。他在物质上的缺乏,事实上是他的救星。要是他和瓦格纳一般地迷惑于大型舞台,像巴黎、伦敦、柏林等地的大歌剧院的大规模,他得等到一个国王来赞助他才成:换句话说,他得永远这么等下去。还好他记得,瓦格纳自小受熏陶,认为非在巴黎剧院师法梅耶贝尔成就功名,不能在歌剧史上扬名立万,尔后成为德累斯顿专业皇家指挥家;但瓦格纳也说过,音乐的生命不在浮华商业剧场的成功上,而在乡间业余平民的钢琴上。鲍顿先生是在萨默赛特郡的一个寻常乡村大厅开始他的实验的,他以一架钢琴和自己的双手当作乐团,他的妻子设计布景和戏服,一个临时搭起的棚子当作舞台。歌唱、表演全部由村民或自愿者担任。然而,出人意料地,来了许多优异的人才参与。在这种表演条件下,在气氛、亲切感及趣味上,事实上都要远胜于拜鲁伊特大事铺张的炫丽排场以及在慕尼黑摄政王子剧院(Prince Regent Theatre)的拜鲁伊特翻版。虽然友情赞助没办法让鲍顿先生将艺术节撑过六个月,但是还够他在剩下的六个月预备下一次经济灾难。不过,每一次伤害总是小于前一次,也不断地鼓舞着他,让他不顾一切勇往直前,他的事业也就愈来愈为人知了。他的艺术节如今是格拉斯坦伯利的雅法伦(Glastonbury Avalon)当地每年的盛会,雅法伦从前只是个孤立的小岛,现在是平原上的城市,有着艺术的传统,也成为了艺术的圣地。不过,它仍旧没有剧院、没有电灯、没有需要的便利来制作

瓦格纳的戏剧，这不是村庄能力所及的。然而却在此地，瓦格纳式的梦想在英国得以实现。

真正实践这个梦想，并不表示我们该把拜鲁伊特瓦格纳的歌剧表演全本带到英国本土；它的意义在于让英国人能够在本土制作英国音乐及英国戏剧，以及英国人以自己的方式来呈现他们的创作。鲍顿先生除了研究过葛鲁克一两出歌剧之外，从无演出瓦格纳的经验，也正因如此，能够谱作自己的音乐，以英国方式来演唱，称得上是一个完美的瓦格纳人。

此时，也许还有其他类似的实验，但较不为我熟知。过去英国假期既花钱、无聊又不良于吾人心灵，但在20世纪，一个重要的社会发展已经将它改头换面了，使之成为纯正的娱乐。有心艺术的社会学、通神学(theosophy)、科学、历史和其他各科的学生纷纷集会结社，建立夏日学校，每一个秋天都会出现在美丽的乡间。或许我们可以说，认真看待生命或至少生命其中一部分的人，在歌舞享乐之余，都会想要动动脑筋学点东西。这些学校让每一个人来参加，一些有名气的人，借宣传之故，到此演讲，听众也可一睹其风采。而这些夏日学校更是惬意多了，既便宜又怡人，更强于所谓的高级艺术旅游区，让恼人、过分的职业演奏家来为英国人催眠，使我们自以为正在享受高尚的音乐，其实则是花了大钱、让人抢了、当了冤大头。在很多地方，过去只有一两个老年人的聚会（有似大英学会的集

会)，老人家没有进行什么活动，就是在不同房间里，同时进行不同的演讲。如今，更多年轻、活跃的青年建立了数十个小型的集会，不管他们研究的是什么，确知的是，“艺术”已经以各种不同的形式发芽并茁壮成长了。

我本人看过非常多的专业性、商业性的艺术表演，可说经验丰富，大部分人没办法负担这些费用(我之所以看了这么多，原因是早年我得靠写评论糊口)，因此而深深感觉到，只有在这些场合中、在自发的表演活动里，我才能再次捕捉到少年时候感受到的音乐、戏剧的魅力，在商业化的情境里，这种魅力是绝没办法保留下来的。艺术商业化，能让我免于因经验不足而犯下荒谬的错误，但其实这些错误根本都无关紧要。而要紧的是，商业化的艺术却常常办不到(其实不是常常，而是从来没有)，除非那个艺术家不顾商业的考虑，一定要达到他的目的，最好的例子就是瓦格纳了。

业余艺术常专事商业艺术的模仿，之所以不入流，原因即在此。很多人上戏院、歌剧院，眩于舞台的幻魅，也发起雄心，以未经磨炼的技巧，妄想邯郸学步，模仿起专业的大艺术家，这些尝试大多注定要失败。有时候，一两个可能会成功，只是，不一会儿，又都被完全地商业化了。不过，乡村地方的勇者，不像他们那么愚笨，也没有那些大志，只要领导人有些艺术的才华(如鲍顿先生)，他们都乐于追随，哪怕只是地方上组织合唱团或管乐队的人。在短

短几代之间，小贝瑟尔(Little Bethel)能将英格兰的矿工改头换面，彻底摧毁其原先穴居野蛮人的形象，使之充满敬虔、受人尊重。若他能，那么小拜鲁伊特也能够轻易地让他们更上一层楼，变成爱好艺术、鉴赏艺术的绅士。若没有这种能力，尽管敬虔，尽管受人尊重，他们的下一代也只好在残暴的体育活动中、在淫秽的感官刺激里，来满足他们与生俱来的娱乐需求。因此，小拜鲁伊特，愿你万事俱顺，愿你如小贝瑟尔一样成功，证明你的能力，好给世人带来无限的欢乐。

［Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝瓦格纳寓言
作者＝（英）萧伯纳著　　曾文英等译
页数＝１７６
ＳＳ号＝１１０４３８１９
出版日期＝２００２年１２月第１版